



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

GILBERTO RODRIGUES DOS SANTOS NETO

**A RUPTURA DOS VALORES: UMA ANÁLISE SOCIOECONÔMICA
DOS EFEITOS DA CRISE DE 1929 E DO DUST BOWL A PARTIR DO
FILME AS VINHAS DA IRA.**

São Cristóvão/SE
2024

GILBERTO RODRIGUES DOS SANTOS NETO

**A RUPTURA DOS VALORES: UMA ANÁLISE SOCIOECONÔMICA
DOS EFEITOS DA CRISE DE 1929 E DO DUST BOWL A PARTIR DO
FILME AS VINHAS DA IRA.**

Artigo Científico de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento do Curso de
Licenciatura em História da Universidade
Federal de Sergipe (UFS), como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado
em História.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Costa Prata.

Aos filmes, os meus primeiros professores de história.

AGRADECIMENTOS

Por vezes penso que nasci na geração das mudanças. Quando pequeno, ainda lembro de ir com meu pai às famosas locadoras de bairro, escolher os filmes que iriam fazer nossa diversão aos finais de semana, antes dos streamings aparecerem, e de largarmos nossas fitas cassetes e DVDs. Lembro de minha adolescência, de sempre ir todas as semanas, pelo menos duas vezes, ao cinema, assistir aos lançamentos aguardados, junto a meu pai.

Logo, torna-se óbvio que o primeiro agradecimento que faço é ao meu pai, por me passar a paixão pelo cinema e por filmes. Também agradeço imensamente a minha mãe, que, como meu pai, é uma fanática devota de comédias românticas, de quem pude herdar o poder de maratona filmes em sequência, e de poder apreciar esta arte tão linda que vemos nas telas de nossas casas.

Agradeço também aos meus amigos que me acompanharam nessa trajetória insana que foi tentar fazer duas faculdades ao mesmo tempo, cujo plano só não foi perfeito por ser obstado por uma pandemia, quatro internações e diversas outras questões de minha condição de saúde. E por mais irônico que possa parecer, mesmo História sendo minha segunda graduação, ela foi a primeira em que pude ter a oportunidade de agradecer as pessoas que me são importantes.

Agradeço aos irmãos que minha vida me deu: Edu, Pedro, Barbosa, Fafá, David, Isaac, Anthony, Raul, Fabio, Jadiel e Satyro. Agradeço também às minhas queridas irmãs da vida Márcia e Alice. Agradeço a minha amável Suelen, por me ajudar tanto e ser essa guia que me auxiliou com a minha pesquisa. Agradeço a minha colega Maria Eduarda por ter me acompanhado em parte da jornada.

Agradeço imensamente ao meu orientador, Prof. Rafael Prata, que esteve tão presente e preocupado comigo, sempre a disposição, me oferecendo as melhores dicas e ideias, e me ajudando a sair dos momentos de “trava” na escrita, com seus diversos elogios, os quais tive que lutar para merecer. Agradeço ao professor Pina, por me dar as bases necessárias para entender essa linda arte que é o cinema.

O acaso, rei soberano do cosmos, me presenteou com companhias ótimas que desejo levar para a vida, bem como experiências que me ajudaram a me tornar quem sou hoje. Cada infortúnio, ou cada benção, são fragmentos do nosso eu. E claro, este trabalho só existe por conta do “eu” que foi moldado por todas estas pessoas a quem posso agradecer.

A RUPTURA DOS VALORES: UMA ANÁLISE SOCIOECONÔMICA DOS EFEITOS DA CRISE DE 1929 E DO DUST BOWL A PARTIR DO FILME AS VINHAS DA IRA.

RESUMO

O presente estudo se propõe a utilizar o filme Vinha da Ira (1940) como uma fonte histórica que permita compreender o contexto do que foi o fenômeno do Dust Bowl dentro da crise de 1929, nos EUA, tendo como enfoque a questão socioeconômica dos migrantes de Oklahoma, bem como entender se é possível enxergar o filme como fonte histórica capaz de ser espelho de sua época. Desta forma, foi iniciada a discussão teórica sobre os usos dos filmes enquanto fontes históricas, entendendo que tanto eles podem ser usados como foram de contra análise da sociedade (FERRO, 1992) como também uma ferramenta que permite moldar a percepção histórica de seu público (ROSENSTONE, 2010). Portanto, o filme adquire uma característica polimorfa de poder tanto refletir seu contexto quanto de dar ao público uma percepção sobre o contexto histórico que ele se propõe a abordar. Em seguida, na análise do filme, foi visto que o mesmo é capaz de abordar tanto as transformações econômicas sofridas pelos migrantes de Oklahoma, quanto seus dilemas sociais, tendo sido transformados de pequenos proprietários para mãos de obra subempregadas. Por fim, podemos ver, por meio das fontes, que o filme foi aclamado pela crítica e audiência de sua época, tendo potencialmente influenciado as percepções históricas sobre a grande depressão e o Dust Bowl. Por fim, o filme é uma fonte histórica rica, tanto para se entender seu contexto histórico quanto para visualizar o discurso sobre sua temática.

Palavras- chave: Vinhas da Ira; Dust Bowl; Crise de 1929.

ABSTRACT

The present study proposes to use the film Grapes of Wrath (1940) as a historical source that allows us to understand the context of the Dust Bowl phenomenon within the 1929 crisis in the USA, focusing on the socioeconomic issue of migrants from Oklahoma, as well as understanding whether it is possible to see the film as a historical source capable of being a mirror of its time. In this way, the theoretical discussion began on the uses of films as historical sources, understanding that they can be used as counter-analysis by society (FERRO, 1992) as well as a tool that allows shaping the historical perception of its audience (ROSENSTONE, 2010). Therefore, the film acquires a polymorphous characteristic of being able to both reflect its context and give the public a perception of the historical context that it proposes to address. Then, in the analysis of the film, it was seen that it is capable of addressing both the economic transformations suffered by migrants from Oklahoma, as well as their social dilemmas, having been transformed from small landowners to underemployed workers. Furthermore, we can see, through the sources, that the film was acclaimed by critics and audiences of its time, having potentially influenced historical perceptions about the great depression and the Dust Bowl. Finally, the film is a rich historical source, both for understanding its historical context and for visualizing the discourse on its theme.

Keywords: Grapes of Wrath; Dust Bowl; 1929 crisis.

INTRODUÇÃO:

Imprevisíveis e selvagens, as inconstâncias do mercado, como poeira em um vendaval, trazem à tona questões e nuances que, aos olhos desatentos, são capazes de alterar definitivamente os rumos de milhares de vidas. Xamãs da economia, os corretores da bolsa erguem suas cotas, professam previsões e entoam cânticos caóticos sobre leis da economia, (des)conhecidas do público ou dos acadêmicos.

Em um jogo de lucro máximo, aqueles que desconhecem as regras são postos para fora, execrados da bolsa e postos na margem. Tal foram as posições de milhões de estadunidenses quando, em 1929, ocorreu o primeiro *crash* da bolsa de valores, em instantes, uma lufada se transformou em um tufão, arrancando consigo a estabilidade, os sonhos, jogando a sarjeta o *american way of life*.

Este estilo de vida, baseado no consumo em larga escala, de uma economia industrializada, e de uma sociedade com ares engrandecidos pela conquista bélica da “Grande Guerra”, que já se enxergava como uma referência cultural, um baluarte dos modos de vida.

Que, em pouco tempo, teve as bases de seus sonhos rompidos perante uma nova realidade, de um novo contexto de crise do mercado financeiro, que estava em vias de alterar a conjuntura social e econômica.

É neste contexto em que John Steinbeck (1902-1968), filho da classe média americana, escreve sua mais famosa obra, a qual recebeu adaptação ao cinema no ano subsequente, *As Vinhas da Ira* (1939), um sucesso de crítica, vencedor do Pulitzer, que rendeu ao seu criador o Nobel de literatura.

Igualmente, sua adaptação ao cinema rendeu diversos elogios ao seu diretor, o renomado John Ford (1894-1973). Cujas críticas contemporâneas já o tinham como um clássico de seus tempos. Fruto de sua época, o filme retrata aspectos de uma família estadunidense, que, sofrendo com os impactos do *Dust Bowl*, se vê obrigada a rumar de Oklahoma para a Califórnia em busca de melhores condições de vida.

Desta forma, ele acende a chama do debate sobre os usos do cinema dentro do campo historiográfico. Neste ponto, surge o problema central deste trabalho acadêmico: É possível propor o filme *Vinhas da Ira* como uma fonte histórica para entender o contexto social da crise de 1929, em especial os efeitos do fenômeno do *Dust Bowl* e suas consequências?

A partir desta problemática central, nascem outros dois subtemas que são inerentes ao trabalho, quais sejam: Seria possível entender o filme uma fonte histórica digna de estudo tal como os documentos oficiais e as demais fontes tradicionais da história?; em segundo: Seria o

filme um espelho de sua época, capaz de traduzir as ideias, costumes, modos de pensar e agir contemporâneos a sua produção?

Valendo-se desses questionamentos é que iniciamos o debate sobre o uso do cinema como fonte, neste caso o filme *Vinhas da Ira* (129 min, 1940), pondo-o nos holofotes da análise historiográfica, do rigor científico e técnico.

Logo, o trabalho se justifica a partir da escassa análise do filme *Vinhas da Ira* como uma fonte histórica sobre a crise de 1929, capaz de abordar as matizes sociais e econômicas da época. Assim como do ponto de vista da ampliação das fontes no campo historiográfico, para além dos documentos oficiais, ou mesmo apenas da literatura convencional, trazendo as artes audiovisuais para o seio do debate.

Para tanto, faz-se necessário rever os ensinamentos de Marc Ferro (1992), tendo-o como alicerce para o debate, para entender como a influência dos aspectos sociais, contemporâneos à época em que o filme foi produzido, influenciaram a sua narrativa. Assumindo o filme como uma contra análise da sociedade, enxergando tanto aquilo que foi, como o que não foi.

Outrossim, já professava Robert A. Rosenstone (1995) que a arte cinematográfica é capaz de traduzir realidades através da escrita ficcional misturada com a factual, permitindo transcender a narrativa e possibilitando a compreensão de realidades históricas.

Desta forma, o presente trabalho se propõe a analisar as possibilidades conceituais e teóricas sobre a utilização do filme como fonte histórica, dentro do debate entre História e Cinema, bem como a entender as relações históricas entre a obra cinematográfica e seu contexto histórico.

Dentro deste liame, e de forma mais específica, o trabalho terá como escopo a análise do contexto histórico de produção do livro, do qual se baseou o filme, bem como de seu autor, John Steinbeck. Em seguida será analisado o enredo do filme, em conjunto com a recepção do público

Por fim, abraçando a compreensão da obra, desde seus aspectos sociais, com a crise instaurada no campo, a grande migração de famílias ocasionada pela perda das terras, o desemprego e o subemprego, bem como as condições gerais de marginalização e quebra de núcleos familiares (KÖLN, 2014).

Bem como aspectos econômicos, que se fundam desde a alta tomada de empréstimos, o crescimento da dívida dos meeiros e arrendatários, as ofertas artificiais de emprego e a ausência de segurança econômica (MOURÃO, 2005).

1. POR UMA HISTÓRIA FÍLMICA:

Tal como uma casa, encontra-se o presente trabalho, que antes de empilhar-se os primeiros tijolos de suas paredes, precisa estabelecer sua fundação a fim de iniciar a obra. Para somente então podermos derramar conceitos, ajustar ideias e dar pá aos seus autores. Pois, fortalecendo-se a base é que poderemos almejar os andares e subir arranha céus.

A rigor de todas as expectativas criadas no tópico introdutório, as quais se prometem não serem vazias, iniciamos a discussão ideal que norteará todo este capítulo primeiro, que é: podemos entender o filme como uma fonte histórica?

Uma simples e inocente pergunta que esconde em suas linhas uma gama de questões, muitas das quais foram tópicos de disputas acadêmicas acirradas em seus primórdios na década de 1970, e que hoje encontram uma maior pacificação, embora ainda haja problemáticas.

A História, diferente das ciências exatas, se sustenta em pilares de evidências amalgamados em frágeis tijolos que foram juntados de diferentes entulhos e com cimentos cuja procedência não é exata, mas que permite que possamos ter vislumbres de um passado distante que reside em nosso campo imaginário (CERTEAU, 2008).

Se na química podemos pegar os diferentes reagentes, misturá-los em um becker e anotar quais reações estes terão, triste se torna o historiador que é incapaz de, com palavras, acender as projeções do passado e com elas visualizar se seus escritos são capazes de replicar precisamente cada um dos minuciosos detalhes.

Em nosso campo, o que nos vale é o trabalho de buscar a primazia das fontes, seja dos documentos oficiais, produzidos pelo Estado, ou daquelas evidências mais discretas, dos indícios mínimos que possam traduzir a realidade (GINZBURG, 1987).

A necessidade de ampliação das fontes históricas nasceu no seio da necessidade, quando nos annales, surgiu o campo de estudo das massas, onde se iniciou a discussão sobre a possibilidade de uso de fontes para além das tradicionais, bem como a adoção de toda e qualquer evidência como passível da análise histórica. Desta forma, o século XX enxergou a possibilidade de uso de produtos culturais - como no nosso caso o cinema - para fins de estudo do campo histórico (BARROS, 2010, p. 77).

Neste meandro é que autores como Marc Ferro (1992) tecem suas primeiras teses sobre a possibilidade de compreensão do cinema para além de uma obra de ficção. Entendo-a como um espelho, seja consciente ou não, da realidade que o cercava.

Com os primeiros blocos postos, foi que mais tarde a historiografia começou a aprofundar a questão e a tratar ainda mais sobre o cinema como um meio de conhecimento histórico. E neste momento encontramos autores como Robert Rosenstone (2010), que consolida sua tese neste tópico central, no filme como uma ferramenta que não só fala sobre passado, mas também o cria em seu campo do imaginário.

Desta maneira, e em honra aos predecessores, é que damos início aos motivos, ou no popular, aos “por quês” da utilização do cinema enquanto fonte histórica. Pois, por mais ficcional que o mesmo possa ser, ainda assim, é inegável o fato de que o “filme” não apenas fala sobre história, mas ele também faz parte da mesma, e mais, também é capaz de moldar a forma como esta é vista pelos contemporâneos (ROSENSTONE, 2010, p. 230).

1.1. SOBRE A CONTRA ANÁLISE:

Em um mundo de papéis, onde livros e jornais imperavam sobre o povo, sentados em seus tronos de celulose, soberanos absolutos dos meios de comunicação, de literatura e da política, surgiu uma máquina capaz de projetar sobre telas mundos inteiros de imaginação e sonhos, capazes de dar movimento e narrativa a tudo aquilo que era estático.

O filho pródigo de dois irmãos, os Lumière, foi capaz de revolucionar a indústria cultural de tal forma que, por maiores que fossem as resistências, ele conseguiu perpassá-las e conquistar milhões pelo mundo.

Não demorou muito para que esta nova invenção conseguisse ocupar espaços para além das salas de cinema, e alcançar os ambientes acadêmicos. É nesta realidade em que encontramos nosso primeiro teórico, Marc Ferro (1924-2021).

O filme, que já havia conquistado os gostos das massas, também trazia consigo muitas percepções históricas que fugiam do convencional, daquilo que o positivismo havia dito que poderia ser aceito. Tal fenômeno jogou luzes sobre os historiadores que agora já não podiam mais ignorar o fato de que a “ficção fílmica” estava influenciando as formas de pensar das pessoas, e, por conseguinte, as formas de se lembrar o passado e os acontecimentos históricos.

E desta forma, nasceu também a necessidade de entender quais realidades eram aquelas projetadas na tela. Seriam elas pura ficção? Seriam fruto de algum trabalho historiográfico? Seriam elas dignas de análise? Ou nas indagações do próprio Marc Ferro (1992, p. 85): “de que realidade o cinema seria a imagem?”

De fato, o filme, quando falamos de seu produto final, o conjunto de imagens, falas, enredo ou trilhas sonoras, trazem um novo tipo de realidade que transcende ao papel, uma

linguagem cuja interpretação muitas vezes consegue ultrapassar as intenções reais do autor, tal como um sonho, que se muda toda vez que o tentamos entender (FERRO, 1992, p. 79).

A dificuldade de precisão de suas interpretações não se limita à obra em si, pois, em determinados pontos é quase impossível saber-se quem é seu real autor. No início, as leis sequer se davam ao trabalho de definir a quem pertenceriam os direitos autorais da película produzida (FERRO, 1992, p. 83).

Em seguida, e por muito tempo, entendia-se o roteirista como sendo o autor do filme, talvez uma espécie de alusão à literatura escrita (FERRO, 1992, p. 83), o que por sua vez carrega algum sentido, tendo em vista as bases pré existentes. Por fim, hoje, temos a tradição de atrelar ao diretor a autoria da obra.

Todavia, é inegável que é apenas com o trabalho conjunto de todos que se tem o resultado final da produção, que é justamente aquilo que enxergamos em tela. Infelizmente, diferente do direito e da medicina, não há como fazer um teste de paternidade, para se descobrir a quem pertence a autoria do resultado final que vemos.

O que leva aos historiadores, em sua análise, observar os mínimos indícios que possam nos demonstrar a origem de cada signo que apareça, uma análise em separado, se atentando a cada parte do filme isoladamente, ou em conjuntos (FERRO, 1992, p. 87). Uma infinidade de metodologias que podem ser desenvolvidas para se analisar os filmes.

Desde aquelas focadas apenas nas falas e no roteiro, um resgate da história focada em nas fontes escritas, até mesmo uma análise que tenha como foco a imagética do filme. Tais exemplos, inclusive, serão abordados no próximo tópico, que aprofundará a obra em si.

Diversas são as realidades que a lente de uma câmera é capaz de nos transmitir. Porém, tal como um burro com sua viseira, somos limitados a aquilo que nosso condutor, o diretor, quer nos mostrar.

Em outras palavras, se autores como Laraia de Barros (2001) afirmam que a cultura é a lente pela qual vemos o mundo, pode-se dizer que a lente de uma câmera é justamente aquilo que nos permite enxergar aquilo que seu diretor foi capaz de captar com a lente cultural que ele possui.

Desta forma podemos alcançar a contra análise proposta por Marc Ferro (1992), pois, tanto os aspectos objetiva e propositalmente mostrados são capazes de nos mostrar a infinidade de percepções presentes na mente de seu idealizador.

Outrossim, e partindo de uma análise psicanalítica, tal lente nos permite adentrar aspectos do subconsciente de seu criador. Observar aquilo que foi posto, dito, gravado sem

que houvesse uma real intencionalidade, mas, que de outra forma, só foram possíveis devido a fatores e processos culturais que interferiram no processo criativo.

Logo, é de suma importância a existência de um olhar interdisciplinar capaz de atentar para todas as nuances da produção, desde o roteiro aos símbolos existentes na película (BARROS, 2011, p. 194).

Marc Ferro (1992) inova ao abraçar a psicanálise Freudiana na análise do filme, como forma de compreender o contexto histórico no qual ele está incluído. O que permite uma ampliação da gama de assuntos que podem ser abordados.

Todavia, como todo avanço na análise, há de se estabelecer um freio de segurança. Se a interpretação de Ferro nos permite escalonar exponencialmente, igualmente devem ser as medidas de segurança que devemos nos ater quando formos interpretar um filme.

Portanto, o trabalho do historiador se redobra para com a necessidade de auto vigília sobre aquilo que interpreta. Por mais que uma obra seja capaz de transcender o seu autor, ela não é capaz de transcender a si mesma, com fins de atender toda e qualquer demanda daqueles que se prestarem a vê-la.

O filme é o filme, no momento em que o primeiro rolo começa a rodar, um universo inteiro de símbolos surge em nossa frente, mas nenhum deles pode ser capaz de ultrapassar os créditos finais.

Neste ponto devemos seguir os ensinamentos dos antigos e nos ater a tudo aquilo em que podemos provar com as fontes com as quais estão dispostas. Do contrário, caímos no pecado comum de todas as ciências humanas, que é acreditar que nossa lacuna de conhecimento sobre todos eventos pode ser interpretada como uma liberdade poética para assumir os fatos como bem entendemos (HAYEK, 2019)

Como historiadores, devemos lembrar que nosso objeto de estudo é diferente das ciências naturais. Se em um laboratório posso calcular a exata temperatura que um material puro alcança seu ponto de ebulição. Na história somos incapazes de tecer em manuscritos a integralidade de todos os fatores que levaram a crise de 1929.

Isto se dá pelo fator primordial: nossa análise é tão ampla e profunda quanto são as fontes que possuímos sobre o evento que queremos estudar. As fontes são ao mesmo tempo nossa escada e também o teto, de toda e qualquer produção.

Feita a devida ressalva, temos a conclusão de que a ferramenta interpretativa fornecida pelo nosso autor é de grande valia, porém, grandes são as responsabilidades que temos ao utilizá-la.

1.2 A IMPORTÂNCIA DE SE ESTUDAR A HISTÓRIA NOS FILMES:

Em segundo ponto, e antes de adentrarmos em nosso segundo autor basilar, cabe aqui questionar um ponto central: para quê estudar a história no cinema? Uma pergunta básica a qual o presente trabalho tem a obrigação de responder, afinal de contas, é sobre filmes e cinema que este artigo inteiro se baseia, sobre a possibilidade de utilização de um filme como fonte histórica para se falar de um período.

Desta forma, entender o porquê de filmes, e não livros ou jornais, é onde reside todo o mérito desta pesquisa. Assim como todos os pesquisadores, vamos nos ater aos dados que nos estão disponíveis:

Segundo uma pesquisa realizada pelo instituto Pró-Livro, o número de leitores no Brasil gira em torno de 105 milhões de pessoas, no ano de 2019, sendo que a média brasileira de leitura é de 4,2 livros por ano.¹

Do outro lado da moeda, quando observamos os dados disponibilizados pela Ancine, sobre o mesmo ano de 2019, vemos que o número de pessoas que foi ao cinema gira em torno de 176.786.331 milhões². Cabe ressaltar que estamos apenas utilizando os dados de pessoas que vão ao cinema, sem contar aquelas que assistem filmes pela tevê aberta, por serviços de streaming ou tevê a cabo.

Tal fenômeno, não sendo exclusivo da realidade brasileira, já foi alvo de comentários por outros historiadores também preocupados com a grande influência que esses novos mundos projetados teriam no grande público, a exemplo de Rosenstone (2010):

[...] fica mais claro até mesmo para o mais acadêmico dos historiadores que as mídias visuais são o principal transmissor de história pública na nossa cultura, que para cada pessoa que lê um livro sobre um tópico histórico abordado por um filme, especialmente por um filme popular como *A Lista de Schindler* (1993), muitos milhões de pessoas provavelmente terão contato com o mesmo passado apenas nas telas (ROSENSTONE, 2010, P. 28- 29).

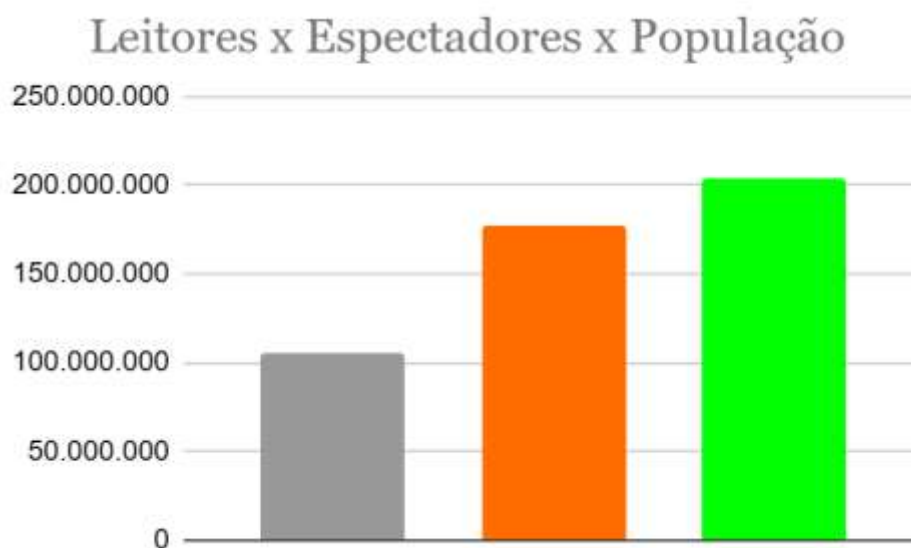
Mesmo com essa quantidade enorme de ressalvas, a diferença gritante de público por si já diz que os brasileiros são um povo que valoriza mais as salas de cinema do que as bibliotecas e livrarias. Sem adentrar no mérito sobre se isto seria uma coisa boa ou ruim, um fato deve ser dito: os filmes possuem um alcance extraordinário sobre a população do Brasil, mais até do que os livros. Em um país com 203 milhões de habitantes, conforme censo do

¹ Dados informados pelo instituto Pró-livro em parceria com o Itaú cultural, link: www.prolivro.org.br/2020/09/14/em-quatro-anos-o-numero-de-leitores-no-brasil-diminuiu-cerca-de-46-milhoes/

² Dados divulgados pela Ancine, referente ao ano de 2019, link: www.gov.br/ancine/pt-br/o-ca/cinema-

IBGE de 2022³, cerca de 87% de sua população é consumidora de cinema. Portanto, isto revela a importância enorme que os filmes têm para a sociedade.

Gráfico 1- gráfico prático para entender a diferença entre a quantidade de leitores, espectadores e a relação com a população brasileira.



(Fonte: elaborado pelo autor 2023)

Afinal de contas, os filmes não apenas falam sobre a história, eles também são capazes de moldar a forma como o público enxerga a mesma (ROSENSTONE, 2010, p. 230), e se considerarmos nossa realidade, onde a grande maioria da população prefere o cinema aos livros, é imperativo aos historiadores enfrentar o árduo trabalho da análise historiográfica dos filmes.

Pois, existe uma chance muito maior de que estes mesmos filmes que falam sobre a história sejam capazes de influenciar a percepção histórica das pessoas, sobre os acontecimentos, muito mais do que um livro ou trabalho acadêmico.

Desta forma seremos capazes de sair de nossas isoladas torres de marfim, para adentrar no cotidiano da população, e entender como é a relação da mesma com a História (com H maiúsculo). Enfim, podemos agora passar para nosso segundo autor.

1.2.1. UMA TELA QUE PROJETA REALIDADES:

Imaginemos que estamos acorrentados junto a uma parede de uma caverna, na qual, o único feixe de luz que à adentra nos permite ver apenas uma representação da realidade que se

³ Censo IBGE 2022, link: censo2022.ibge.gov.br/panorama/

encontra fora. Todas as cores, profundidades, ares e sensações reduzidas a sombras em uma parede de uma caverna.

Para aqueles que já relembram o famoso mito da caverna de Platão, os convido a uma breve releitura. Desta vez, imaginem que estão presos em uma sala escura, sentados em uma poltrona, vendo imagens serem projetadas em uma tela, estas imagens representam um passado distante, dos quais os escassos registros que sobraram são poucos para reconstruir em detalhes precisos tudo aquilo que aconteceu.

Tais como os azarados acorrentados na caverna, nossos espectadores se encontram observando meras representações de uma realidade, neste caso, ao invés de observar a floresta de fora, vêem um passado distante em uma enorme tela.

Diversas são as realidades que são projetadas pelos rolos de filme, ou os gigabytes, nas salas de cinema, ou até mesmo nas televisões de casa, diante de cada uma delas se encontra um olhar novo sobre uma realidade histórica, que acabam influenciando, ampliando, ou moldando nossa relação com a história (ROSENSTONE, 2010, p. 17).

Para os leigos, que pouco tiveram contato com a antiga “mestra da vida”, os filmes são vistos até mesmo como um passado real, que se deslancha perante seus olhos, cena por cena, *frame by frame*⁴.

A realidade que estes vêem, é claro, está longe de ser o passado como o foi, sendo apenas um resultado conjunto do trabalho de roteiristas, diretores e produtores que moldaram a cena. Em determinado ponto, é possível até mesmo criticar a forma como estes passados são reproduzidos, uma vez que inexiste tal precisão de se contar uma história.

Com certeza, não existem registros que possam nos precisar qual peça de roupa Constantino usava enquanto participava do concílio de Nicéia, ou se Napoleão tomou uma xícara de chá antes de sua coroação. Todavia, tais elementos fictícios presentes em alguns trabalhos históricos não chegam a ser tão diferentes (PESAVENTO, 2006).

Outrossim, muitos filmes históricos adotam em suas produções pesquisas historiográficas sobre o período, com o intuito de gerar a maior verossimilhança dos detalhes que nos são desconhecidos. Neste ponto, e advogando para os filmes, podemos dizer que até certo ponto eles podem até mesmo reproduzir o passado com algum grau de factualidade (ROSENSTONE, 2010, p. 54).

O que nos leva a entender que os filmes não necessariamente precisam ser a reprodução mais fidedigna da realidade histórica, como obras de arte que os são, os mesmos

⁴ Expressão inglesa que significa “quadro por quadro” em alusão às imagens nos filmes.

devem se ater à liberdade de representação típica de seus pares. Afinal de contas, nem mesmo no departamento mais ortodoxo de história, da universidade mais tradicional, se encontrará um historiador que consiga explicar em detalhes todos os meandros existentes sobre o passado histórico de sua pesquisa.

Portanto, julgar com rigor os filmes históricos na mesma medida em que fazemos com os trabalhos acadêmicos, estes que são feitos dentro de metodologias específicas da ciência histórica, é tirá-los do campo para o qual foram feitos e idealizados. Em regra, um cineasta faz um filme, não uma teoria histórica (ROSENSTONE, 2010, p. 29)

Ao se analisar uma produção cinematográfica, que verse sobre temas históricos, devemos entender que estamos diante de uma obra que transita pelos campos da ficção e da factualidade. O que gera ao espectador o dever de sopesar os elementos que estão diante dele.

Tal dever, contudo, é algo que se restringe aos olhares treinados, uma vez que o público em geral não possui formação histórica, ou muitas vezes sequer uma mentalidade crítica sobre as produções, podendo entender que aquilo que está diante de si não é uma representação, mas uma literalidade.

Justamente por essa incapacidade do grande público de entender as nuances entre a realidade fílmica, e a realidade histórica - esta última um tipo ideal que os historiadores perseguem - é que o filme não se contém apenas a contar histórias, mas também a moldar (ROSENSTONE, 2010, p. 34).

Como já demonstrado anteriormente, filmes têm um poder de projeção para o grande público muito maior que os livros, em uma nação em que boa parte não lê e prefere ir ao cinema, os filmes são literalmente o único contato que estas pessoas terão com a história.

Desta maneira, moldam as mentalidades daqueles que os assistem, levando para seus espectadores as realidades fílmicas sob a ótica dos diretores, e sendo encarada como sendo uma realidade histórica. Portanto, filmes tanto podem falar de acontecimentos históricos, como podem moldar a percepção que o público possui sobre a mesma (ROSENSTONE, 2010, p. 230).

Ao analisarmos o filme *Vinhas da Ira*, de John Ford, devemos entender que a gama de complexidades que envolvem a obra, uma vez que não é apenas um filme, mas uma adaptação de uma obra literária.

A narrativa montada sobre a família Joad, esta que é ficcional, passa a ser uma representação que carrega os rostos e modos de vida de várias outras famílias reais, que viveram na pele os efeitos do *Dust Bowl*. Mesmo sendo imaginária, sua representação conta uma história, e tenta se aproximar daquilo que possa ter acontecido (PESAVENTO, 2006).

Mesmo quando não baseados em fatos diretos e histórias completamente precisas, os filmes ainda são capazes de transpor realidades históricas, tangíveis e analisáveis por nós, historiadores. Quando da análise de uma obra ficcional, é possível vislumbrar que, mesmo não possuindo personagens e enredos reais, ainda assim tais personagens e histórias podem ser uma janela de compreensão para fenômenos e épocas pretéritas, pois, o filme pode servir de simbolismo para a representação de acontecimentos passados (WENDEN, 1981. p. 40).

Da mesma maneira, ao nos depararmos com *As Vinhas da Ira*, que retrata em si a história de uma família ficcional, do interior de Oklahoma, não necessariamente estamos diante de uma história que não tenha qualquer correlação com a realidade. Em outros moldes, o filme, mesmo em se tratando de histórias ficcionais, pode abordar temas reais

Em comunhão com o que já professava Wenden(1981), ao afirmar que Eisenstein, ao utilizar a revolta de um navio - no caso *O Encouraçado Potemkin* - para representar todos os esforços na revolução russa, seria possível entender que os filmes podem contribuir historicamente através de suas representações simbólicas.

Desta forma, ao retratar o cotidiano de uma família estadunidense, que sofreu com efeitos da quebra da bolsa em 1929, assim como foram vitimados pelos desastres naturais do *Dust Bowl*, dão se nomes, vozes e rostos a pessoas até então completamente desconhecidas do público americano.

Essas pessoas de “carne e osso” que representam outras milhares que se viram obrigadas a se migrar de seu estado de origem, postas em uma condição de marginalização, em terras estranhas e à mercê de grandes fazendeiros e uma população local hostil a sua presença.

1.3. O FILME, UMA FONTE?

Se podemos afirmar algo após estas longas discussões teóricas é: O filme é um reflexo dos sujeitos históricos que o produziram, portanto, reflete maneiras de pensar e agir presentes no contexto histórico em que o filme foi feito, retratando aspectos intencionais ou não por parte de quem o produziu.

Em outro ponto, podemos afirmar precisamente que a realidade passada nas telas de cinema, ou nas tevês de casa, tem um grande poder de influenciar a forma como o grande público, pelo menos no Brasil, enxerga o passado.

Igualmente, as realidades passadas nos filmes são representações do passado, mas não do passado como foi, uma vez que os filmes não se obrigam a serem fidedignos com este, nem possuem o mesmo rigor técnico de uma pesquisa historiográfica. Todavia, não é como se os mesmos se propusessem a isto, uma vez que um cineasta faz cinema, não história (ROSENSTONE, 2010, p. 39).

As histórias passadas nas películas, mesmo quando ficcionais, podem nos mostrar muito sobre as realidades do contexto histórico em que foram produzidas, uma vez que tem o poder de representar tipos ideais (PESAVENTO, 2006). Logo, tanto os filmes contam histórias como moldam a percepção histórica de algum evento, mesmo quando são inteiramente ficcionais.

Por fim, é clarividente que o filme pode sim ser uma fonte histórica passível de análise, quando devidamente acompanhado, e em diálogo, com outras fontes históricas que permitam uma interpretação plausível daquilo narrado nas telas.

2. A HISTÓRIA ENTRE TELAS E FILMES:

Uma vez que encerramos os debates acerca da possibilidade de uso dos filmes como fontes históricas, bem como de sua importância para o entendimento geral da história pelo amplo público. Nos resta seguir para aquele que é o objeto principal deste trabalho, o filme.

As Vinhas da Ira, um filme produzido em 1940, com duração de 129 minutos, dirigido por John Ford, roteirizado por Nunnally Johnson, estrelado por Henry Fonda, produzido pela 20th Century Fox, por Darryl Francis Zanuck.

Imagem 1- Poster do Filme Vinhas da Ira



(Fonte: Booknode.com⁵)

⁵ Poster do filme Vinhas da Ira, disponível em: <[Capas, imagens e ilustrações de The Grapes of Wrath de John Steinbeck \(booknode.com\)](http://Capas, imagens e ilustrações de The Grapes of Wrath de John Steinbeck (booknode.com))>. Acesso em: 28 março 2024.

Desta maneira, tal como o filme, devemos roteirizar nosso exame. Cada filme exhibe em si um complexo de observações, muitas das quais são capazes de transpor o limite da tela, de se estender para além dos créditos.

As análises fílmicas podem atingir vários pontos, desde sua produção, seus roteiristas, diretores, câmeras man e, claro, o próprio filme, além de outros mais. Todos estes pontos são passíveis de abordagem. No caso em questão, ainda há uma super ampliação, uma vez que o filme trata-se de uma adaptação de uma obra homônima, escrita por John Steinbeck.

Portanto, soma-se a análise fílmica ao estudo do livro do qual ela se originou, que permeia entender os contextos sociais, culturais e econômicos de seu criador, bem como suas opiniões políticas sobre determinados temas.

Logo, existe um espectro de avaliações que é capaz de render inúmeros trabalhos, dos quais haverá uma infinita gama de abordagens. Afinal, a arte é polissêmica por sua natureza, permitindo que cada um possa dela extrair algo diferente. O que faz surgir a obrigação científica de delimitar a pesquisa e os pontos que serão analisados dentro, ou fora, da obra.

A primeira parte será do início do filme, com o retorno de Tom Joad à sua família e se encerra na partida da mesma de sua terra de origem, por decorrência da perda dos direitos proprietários para o banco.

A segunda parte terá como enfoque a viagem da família Joad de sua terra natal em Oklahoma até a Califórnia, bem como os primeiros conflitos nos assentamentos irregulares criados pelos migrantes.

A terceira parte inicia com a recepção dos Joads na fazenda de laranjas, na qual toda a família se vê como obrigada a trabalhar em decorrência das baixas remunerações, e se estenderá até o acolhimento da família em um assentamento do governo.

Por fim, encerraremos a pesquisa com o estudo da repercussão do filme em sua época, com base nas manchetes e artigos de três jornais contemporâneos, e de estados diferentes, ao lançamento da obra, para aferir a recepção dele pelo público em geral.

Sendo assim, saímos da teoria e entramos na prática. Afinal de contas, o que podemos observar de “História” no filme *As Vinhas da Ira* que possa nos servir como fonte histórica, que seja propícia a nos mostrar as entrelinhas do contexto social, econômico e histórico?

2.1 O BOM FILHO À CASA TORNA:

Com o desenrolar das cortinas e o apagar das luzes é que somos introduzidos a este novo, e velho mundo. A primeira cena a qual somos expostos é uma grande paisagem, com linhas do horizonte bem definidas, na qual enxergamos nosso protagonista como uma pequena peça disposta nesta longa estrada em campo aberto.

Somos introduzidos a Tom Joad, interpretado pelo ator Henry Fonda, que estando só nesta paisagem, encontra uma pequena parada, na qual está estacionado um caminhão, e se vê uma placa escrito “proibido dar carona”. A contra gosto do motorista, Tom consegue convencê-lo a lhe levar até próximo de casa. Nesta cena, Tom nos introduz um pouco de seu histórico, ao revelar ao motorista que já esteve preso e cumpriu pena por homicídio.

Após descer da carona e caminhar na pequena estrada de terra que leva a sua casa, nosso protagonista se depara com mais um dos personagens que irão compor este complexo enredo, o “pregador”. O pregador surge como uma figura desiludida de seu próprio lugar na comunidade. Estando em um conflito interno sobre os ideais que pregava e as conclusões que ele próprio alcançou. Sua religiosidade fervente dá lugar a um novo modo de crença, que põe o homem no centro das explicações, mas não abole o divino.

Neste ponto, e em se tratando desta nova contraposição de mundo que surge a partir do fenômeno da racionalização frente às antigas crenças, podemos tomar como base o conceito de Weber (2004), e o processo de desencantamento do mundo, como ferramenta de entendimento para o que este personagem em especial pode nos mostrar. Em análise conjunta com o livro *Vinhas da Ira*, o pregador afirma:

Eu pensei qual seria o caminho que me levaria ao Espírito Santo e a Jesus. Eu dizia: por que agora é que a gente deve sempre depender de Deus ou de Jesus? Talvez, eu pensei, talvez seja melhor amar todos os homens e as mulheres. Talvez o Espírito Santo seja apenas o espírito humano, e nada mais.(STEINBECK, 2022, p. 31)

Tal fala, existente apenas no livro, encontra respaldo no próprio filme quando vemos o mesmo pregador no trecho do filme dos minutos 6:52 até 8:27. No qual ele afirma que perdeu a fé e reitera que suas crenças não possuem mais respaldo religioso. O autor do livro, bem como o roteirista, portanto, nos trazem uma centralização da humanidade no contexto das relações interpessoais, excluindo o caráter religioso.

Todavia, tal processo desencadeado no pregador, é apenas uma introdução daquilo que veremos mais adiante. O desencantamento do mundo proposto por este personagem não se contém nele. Na verdade, é um reflexo de um processo ainda maior que está em ação com

todos os demais personagens que compõem o núcleo de Oklahoma, em especial, as famílias que estão sofrendo com a expulsão em massa de suas terras.

Após a reunião de Tom com o Pregador, ambos se dirigem à velha casa dos Joads, a qual eles encontram abandonada e com um dos lados dela derrubado. Quando os personagens se dirigem a casa para fazer uma busca no interior, se deparam com um dos vizinhos, Muley, que se encarrega de atualizar Tom sobre todos os acontecimentos que ocorreram em sua ausência, quando estava cumprindo sua pena.

Muley relata que tudo começou quando o vendaval começou a destruir as colheitas, diminuindo a safra, até o ponto em o sistema de arrendamento das terras, que os bancos faziam junto às famílias locais, não estava mais dando lucro. Agora, para incrementar a produção, eles começaram a despejar as famílias e a substituí-las por maquinário agrícola, dando início a mecanização do campo. O que se segue com cenas de um representante do banco o dando uma ordem de despejo, para depois um trator passando pelo campo e derrubando a casa do personagem.

Esta, sem dúvidas, é uma das partes mais ricas da obra para se estudar o fenômeno do Dust Bowl e seus efeitos diretos na comunidade dos *Okies*. O Dust Bowl consistiu em um evento climático que assolou parte dos estados americanos. Os métodos de cultivo em terras secas utilizados pela população local levou a uma desertificação do solo, que em comunhão com as fortes correntes de vento da região, tornaram o solo impróprio para plantação (LEE e GILL, 2015).

Como decorrência dos efeitos climáticos, vieram os sociais. Uma vez que o cultivo familiar se tornava cada vez mais insustentável frente a industrialização do campo, boa parte dos fazendeiros que haviam arrendado suas terras começou a ser substituída pelo maquinário (MOURÃO, 2005, p. 377).

Este processo completamente frio e impessoal de substituição da mão de obra causou o colapso das estruturas familiares que existiam nessas comunidades. Se em um momento tínhamos milhares de famílias que se sustentavam a partir do cultivo familiar, no outro todas foram substituídas por máquinas e operadores.

Na mesma linha de raciocínio, a expulsão dessas pessoas de seus espaços também pode ser analisado do ponto de vista da perda da identidade, uma vez que elas estão sendo privadas de espaços de memórias que serviram de alicerce para a configuração de sua cultura familiar, bem como de sua identidade social, o que nos demonstra o clássico conceito elencado por Pierre Nora (1993, p. 21), uma vez que se tratar de um lugar material que carrega valor simbólico e serve ao propósito identitário.

Na prática, estamos falando da transição de um mundo que tem seu núcleo nas relações familiares e comunitárias, para um mundo mais impessoal e individualista. veremos a seguir a partir de duas cenas que demarcam bem essas transições.

Imagem 2- Cena do filme Vinhas da

Ira



(Fonte: Vinhas da Ira, 1940, 14:40 min)

Nesta cena temos Muley, vizinho dos Joads, confrontando um homem que veio lhe entregar um aviso de despejo. No momento, se inicia uma discussão, pois Muley não entende como uma terra em que ele cresceu, que foi cultivada por décadas por seus familiares, em que há a presença de tantos espaços e lugares de memória, pode simplesmente ser retirada de sua família. A própria fala do personagem vale mais que mil explicações:

Eu lhe digo, moço, ninguém vai me expulsar das minhas terras. Meu avô recebeu estas terras 70 anos atrás. Meu pai nasceu aqui. Todos nós nascemos aqui! E alguns de nós foram mortos aqui! É isso que a faz nossa. nascer nela, trabalhar nela e morrer nela [...] (min 13:25- 15:24, Vinhas da Ira, 1940)

Deste ponto, somos capazes de entender todo o valor significativo que estas terras possuem para os *Okies*. Mais do que mera propriedade, elas eram a representação de sua própria identidade, o trabalho despendido no campo, o tempo, as memórias, os ritos... A terra foi moldada por estes povos em uma relação de influências que torna ela parte daquilo que eles se enxergam e são enquanto grupo (KÖLLN, 2014, p. 3). Porém, com os fluxos do

mercado e a industrialização massiva do campo, junto com o individualismo, tais valores “antigos” se tornam incapazes de continuar a existir dentro desta nova dinâmica.

Outrossim, uma outra observação que podemos fazer está ligada aos processos de evolução da nossa “Ordem Imaginada”, em simples palavras, o filme nos permite estudar concisamente a forma como determinadas partes da ficção, ou “ordem imaginada” são capazes de influenciar derradeiramente a tomada de decisões de indivíduos, de forma que muitas vezes estes sequer conseguem ter consciência da amplitude do que ocorre. Vamos aprofundar.

Na cena retromencionada, o homem responsável por entregar o aviso de despejo diz a família de Muley que “a companhia” os quer fora de suas terras pois é mais produtivo colocar um “trator” em seus lugares. Por sua vez, os familiares, revoltados, perguntam quem é essa companhia, ao passo em que o homem informa que essa empresa não é uma pessoa, e que ela apenas recebe ordens do Banco. Novamente, questionam quem é o banco e por que ele está fazendo isso, na sequência o próprio homem informa que o banco apenas recebe ordens e que ele mesmo não sabe de quem as recebe.

Mais além, no livro de Steinbeck, o homem, quando fica perdido em saber “de quem é a culpa” para apontar a origem da ordem para expulsar as famílias de suas terras, ele usa a palavra “Monstro” (STEINBECK, 2022, p. 36). E informa que “os homens fizeram os bancos, mas não os sabem controlar.”. Depois, é citado que “o monstro não é homem, mas pode arranjar muitos homens para fazer valer suas vontades.

A escolha de palavras de Steinbeck nos traz uma grande discussão, uma vez que o sentido pode ser polissêmico. Afinal, podemos entender o “Monstro” de várias formas, ele pode ser a própria bolsa de Wall Street, pensando em maximizar o lucro dos acionistas ao ponto de levar a industrialização ao campo, ou em sentido mais poético, poderia ser uma própria alusão a “mão invisível” de Adam Smith, e o monstro seria o próprio mercado capitalista.

Portanto, ao falarmos da Ordem Imaginada, estamos falando de conceitos abstratos e ficcionais que são tratados como se factuais fossem. Como diria Yuval Noah Harari (2011, p. 39), estamos falando de algo que não existe mas que possui efeitos na realidade, tais quais bancos, companhias e empresas em geral.

Na obra, é perfeitamente visível que esta ordem imaginada alcançou proporções tais que as próprias pessoas que fazem parte já não entendem mais como ela funciona, ou o que ela quer, dando até a entender que estaríamos voltando a uma espécie de animismo mercadológico. Da mesma forma que nossos antepassados enxergavam espíritos em objetos

da natureza, o homem moderno começou a ver estes espíritos nas empresas. Ao ponto de que não mais se faz menção à vontade de “alguém” mas a vontade do “banco” ou da “bolsa”.

Em seguida temos a cena em que um trator surge nas terras que outrora eram de Muley e sua família para derrubar sua casa e expandir a plantação. Uma das coisas mais surpreendentes é o fato de que o operário que está dirigindo a máquina é alguém que pertencia à mesma comunidade deles.

Tão surpreendente quanto a revelação de que eles estariam sendo “traídos” por um de seu povo são os motivos que o levaram a aceitar o trabalho. O personagem é claro em afirmar que apenas está fazendo isso para sustentar a própria família, e que se não fosse ele, mesmo assim alguém viria em seu lugar e faria o mesmo.

Tal revelação é a pá de terra que faltava para nos mostrar que o senso comunitário que existia entre as diferentes famílias das pequenas propriedades de terra havia sido extinto, e que agora todos se encontravam sob as novas leis do selvagem mercado, onde não há espaço para comunidade.

O que também abre margem ao estudo de como as noções filosóficas e morais dos indivíduos podem ser contornadas quando estas estão atuando em nome de determinadas empresas ou companhias, um fenômeno que é descrito bem por Joseph Allegretti (2008, p. 70) como “role morality”, que em uma tradução livre pode ser entendido como a “moralidade do papel”(tradução nossa).

Após Muley dar seu relato de todos os acontecimentos, ele releva a Tom que sua família havia se mudado para a casa de seu tio, mas que era mera questão de tempo uma vez que este também havia recebido a ordem de despejo. Momentos após, quando os personagens resolvem seguir em seus caminhos, Muley revela a Tom e ao Pregador que ele se nega a deixar suas terras, e que prefere viver como um andarilho pela região, sendo caçado pelos guardas da companhia, a perder o único local que ele considera como lar.

A reunião de Tom com sua família foi breve, uma vez que a mesma já se encontrava com planos de se mudar para a Califórnia, local em que haviam boatos de muitas oportunidades de emprego. Dentre os Joads, aquele que apresenta mais resistência é o avô, que se negou a ir, sendo necessário medicá-lo para ser capaz de o colocar dentro da caminhonete.

Mais uma vez, vemos a resistência daqueles que não suportam a ideia de perder as suas terras, as suas casas, a sua comunidade e até mesmo a sua própria identidade. Tudo em nome do “monstro”, uma ficção que se faz real.

2.2. EM BUSCA DA TERRA PROMETIDA:

Sem dinheiro, sem terras, sem identidade, é desta forma que a família Joad se despede de sua fazenda e de seu lar em Oklahoma. A esperança da família reside em um simples folheto de papel amarelo que fala: “800 empregos”, “venha para a Califórnia”. Com sonhos de uma vida melhor e um futuro a se almejar eles partem em seu velho caminhão rumo às terras do oeste americano.

Tal como os hebreus que na fuga da opressão sustentada pelo faraó, foram em busca da terra de leite e mel, encontram-se os Okies, expulsos de suas terras pela “tirania” dos bancos, em busca da “terra dos empregos e oportunidades” (FONTENROSE, 2008, P. 90-91), estes rumam para o desconhecido sem saber de verdade as provações que enfrentaram mais adiante.

No caminho, são pegos pelo infortúnio da morte do antigo patriarca da família, o avô dos Joads, o homem que lutou para não perder suas raízes, sucumbe e falece ainda no caminho. Enterrado em uma cova rasa e sem muitas cerimônias, assim como ele, jaz a identidade e a cultura que outrora recheavam o povo daquela terra, cujo único direito foi a uma cova improvisada de beira de estrada.

A família Joad realiza uma parada em um dos acampamentos que ficam na beira das rodovias, momento em que se dão conta de que eles são apenas mais uma dentre centenas de famílias que pegaram a estrada rumo a Califórnia, empunhados com o mesmo panfleto de emprego e com anseio por melhores condições de vida.

Neste ponto da obra somos introduzidos a um fenômeno comum da época que guarda correlação direta com os deslocamentos populacionais das regiões afetadas pelo *Dust Bowl*. A forte migração de pessoas não se deu de maneira casual ou acidental, ela foi proveniente de uma arranjo realizado pelos grandes produtores agropecuários (MOURÃO, 2005, p.378)

Com as incertezas do mercado ocasionadas pela crise econômica de 1929, os pequenos e médios produtores agrícolas tinham medo de possíveis variações que pudessem afetar os lucros de produção das suas safras. Desta forma, eles desenvolveram uma nova técnica de redução de custos com fim de manter uma estabilidade do negócio, ao ponto em que transferiram para os trabalhadores o risco da produção (MOURÃO, 2005, p.379).

No mesmo período, a prática de impressão em larga escala de panfletos de ofertas de empregos em regiões afetadas economicamente fez com que surgissem grandes deslocamentos populacionais em busca dessas novas oportunidades, o que criava uma concorrência artificial por vagas de empregos, que por sua vez levava a uma diminuição do valor da mão de obra (MOURÃO, 2005, P. 4).

A revelação sobre este esquema utilizado largamente pelos produtores rurais aos personagens se dá em um dos acampamentos no caminho para a Califórnia, quando a família Joad é confrontada por um homem que alega estar retornando de lá. Todavia, o presságio dado pelo viajante não foi capaz de alterar o curso dos protagonistas, que se encontram desesperados.

2.3. O PESADELO AMERICANO:

A chegada da família Joad à Califórnia não foi como esperado. Ao contrário de calorosas recepções e amistosas boas vindas, o que foi encontrado, na verdade, foram os não muito bem humorados californianos que enxergavam com maus olhos mais uma família de migrantes vindo as suas terras em busca de emprego.

Imagem 3- Cena do filme Vinhas da Ira



(Fonte: Vinhas da Ira, 1940, 52:58 min)

A quebra de expectativa foi enorme, ao contrário do que diziam os panfletos, sobre as grandes demandas por emprego e oportunidades de trabalho digno em meio a crise econômica. O que foi encontrado foi um verdadeiro cenário catastrófico. Se de um lado os locais não suportavam o convívio com os migrantes, do outro os poucos empregos que apareciam faziam jus a uma remuneração ínfima, da qual, por vezes, sequer era capaz de suprir as necessidades básicas.

Em especial, mais uma vez temos o autor nos dando pistas sobre o enredo através de referências diretas a eventos bíblicos (FONTENROSE, 2008, P. 90- 91). Na legenda original, como mostrado na tela, a Califórnia é retratada como “a terra prometida”, e na fala original do inglês, o termo usado é “*land of milk and honey*”⁶, também em alusão a Canaã. Logo, tal como na bíblia, quando os judeus, recém chegados à terra prometida, encontraram hostilidade dos cananitas, temos os *Okies* que ganharam resistência equivalente de seus compatriotas californianos (FONTENROSE, 2008, P. 90- 91).

De mais a mais, tais semelhanças não residem apenas nos escritos sagrados, o fenômeno migratório das populações dos estados afetados pelo Dust Bowl, em especial Oklahoma, possuem paralelos em nossa história nacional. Afinal de contas, não muito diferentes foram os tratamentos dados aos nordestinos que migraram para as metrópoles do sul-sudeste, e passaram a ser taxados de marginais e preguiçosos (BACH, 2021, p. 37). Não diferente foi o batismo dos Californianos, que passaram a chamar estes povos de *Okies*, do batismo dado aos nordestinos que se tornaram os “Paraíba”.

A obra consegue nos externalizar boa parte dos preconceitos regionais existentes, um dos melhores exemplos que pode ser citado é quando a família Joad para seu caminhão para abastecer e é recebido pelos frentistas do posto de gasolina, logo após a família voltar a estrada, nos deparamos com o seguinte diálogo entre os funcionários:

Minha nossa, que gente sofrida.
Todos de Oklahoma são assim.
Rapaz, odiaria atravessar o deserto em um calhambeque desses.
Você e eu temos bom senso. Essa gente não tem senso nem sentimento. Não são humanos. Nenhum ser humano viveria desse jeito. Um ser humano não aguentaria tanta miséria. (AS Vinhas da Ira, John Ford, 1940)

Os preconceitos existentes não se limitavam apenas a população civil, na obra também vemos o caso de um policial que abordou a família e os informou logo de cara que eles não possuíam a liberdade de transitar na cidade pela noite, sendo obrigados a se estabelecer em um acampamento. Na prática, o acampamento possui todas as características de uma favela, onde as famílias que lá residem se assentam em tendas mal estruturadas.

Neste momento cabe refletir sobre as transformações sociais que ocorreram com estas populações forçadas à migração. A princípio, vale lembrar que sua situação de vulnerabilidade não era algo comum, afinal de contas, estamos diante de pessoas que possuíam pequenas propriedades produtivas, capazes de aferir renda e sustentar suas famílias,

⁶ Terra do leite e mel (tradução nossa)

o que foi minado diante da nova conjuntura econômica dada pela crise de 1929 (KÖLLN, 2014, p.140).

Portanto, a nossa perspectiva de análise deve partir do conhecimento de que estamos diante de indivíduos que gozavam de determinada liberdade e qualidade de vida com suas pequenas propriedades, mas que agora viram seu espaço ser tomado pelos monopólios das grandes empresas e produtores rurais (KÖLLN, 2014, p.140).

A drástica mudança de condições de vida é capaz de trazer consigo uma crise em outras searas. Logo, a receção financeira leva a um abalo nas bases materiais, sociais, culturais e morais (KÖLLN, 2014, P.140). Por sua vez, estamos lidando com pessoas que tiveram que sair de lares onde viveram sua vida inteira, não só elas, como também seus ancestrais, bem como o lugar onde estas miravam estar no futuro.

O mito americano do “*self made man*” que poderia ser tranquilamente associado ao pequeno produtor que vivia independente do estado e de qualquer assistencialismo estatal, que possuía sua encarnação nestes pequenos produtores rurais de Oklahoma, ruiu (KÖLLN, 2014, P. 149). Desta maneira, o almejado sonho americano do homem livre e consumista encontra sua contraparte na cruel realidade dos *Okies*, desprovidos de posses e na margem social.

A vida no acampamento não é fácil, um lugar sem qualquer amparo estatal, onde a figura do capital apenas se faz presente como o empresário que procura trabalhadores dispostos a aceitar empregos informais, sem direito sequer a saber qual a remuneração certa, e cujo o único momento em que o estado se faz presente é com a polícia. Aqui está uma cena curiosa que evidencia bem o cenário:

Imagem 4- Cena do filme Vinhas da Ira



(Fonte: Vinhas da Ira, 1940, 70:48 min)

Nela, podemos ver claramente o empresário que tenta forçar os Okies a aceitar um emprego por remunerações baixíssimas ao lado de um policial. A cena se desenrola a partir do momento em que um dos trabalhadores alerta aos demais dos abusos que este empresário comete. Momento em que ele chama a atenção do oficial, este toma a dianteira e dá a entender que irá prender o sujeito por uma falsa acusação.

Em seguida uma confusão se instaura e o Pregador sai preso. Mais tarde, sob os rumores de que iriam incendiar o acampamento, os Joads resolvem fugir antes que o pior aconteça. Neste toar, em meio a escuridão da estrada, eles são abordados por um grupo de cidadãos que os ameaça a sair, pois não aceitam mais *Okies* na cidade. Ironicamente, o representante do grupo os manda ir embora e apenas voltar quando a safra de algodão estiver pronta.

Novamente na estrada, eles são abordados por um estranho que os oferece uma oportunidade de trabalho em uma fazenda de pêssegos. Movidos pela necessidade, os Joads se dirigem a fazenda, mais tarde descobrindo que está em curso uma greve dos trabalhadores contra a redução da remuneração.

As reduções constantes da remuneração, ocasionadas pela competição artificial de empregos geradas pelos empregadores, fazem parte de uma estratégia para repassar os custos de eventuais prejuízos ao trabalhador, fenômeno comumente chamado de “moral hazard” (MOURÃO, 2005, p. 379).

A greve chega ao fim quando guardas da fazenda assassinam um dos líderes, que por coincidência era o Pregador, Casey, que alerta Tom sobre as intenções de reduzir a remuneração. Durante a briga, Tom acaba matando um dos guardas em legítima defesa, e foge em seguida, fazendo com que seja necessário que a família Joad abandone a fazenda às pressas.

Quando tudo parecia não ter solução, os Joads conseguem encontrar um dos acampamentos mantidos pelo Departamento de Agricultura, lugar onde são bem recebidos, com instalações confortáveis e com muitas oportunidades de empregos. Sendo esta a residência da família até o final do filme, com exceção de Tom que acaba fugindo, com medo de que a polícia descubra seu paradeiro e o prenda.

Esta última parte do filme carrega fortes significados. Em primeiro, é possível depreender que o governo americano surge como uma espécie de luz no fim do túnel, oferecendo refúgio às “almas desabrigadas”, a exemplo dos Joads. É inegável que tal associação se torna benéfica ao governo Roosevelt, que estava passando por tensões nos anos 1940 por conta da falta de posicionamento dos EUA sobre a entrada na segunda guerra.

Portanto, ter a figura do governo aparecendo em um ponto tão crítico da obra gera um questionamento forte sobre as intenções das representações. Outrossim, há um discurso bem forte e arraigado no filme que leva críticas enormes ao modelo monopolista de mercado das grandes empresas e bancos. O que pode até fazer o leitor enxergar um viés mais pró causa dos trabalhadores e contra o grande capital. Mas, a crítica não aparenta ser sobre o capitalismo em si, mas sobre as grandes empresas, tendo como partido os pequenos proprietários.

O filme chega ao fim quando Tom Joad, enxergando as injustiças do sistema que levou tanto ele quanto sua família a perderem suas terras, e ao mesmo tempo foragido por conta do crime que cometera, resolve partir do acampamento e vagar em busca de alguma forma de acabar com a sina que se fez contra seu povo. O seu discurso final é arraigado de simbolismo que podem nos dar diversas interpretações:

Onde houver uma luta para que os famintos possam comer, eu estarei lá. Onde houver um policial surrando um sujeito, eu estarei lá. Estarei onde os homens gritam quando estão enlouquecidos. Estarei onde as crianças riem quando estão com fome e sabem que o jantar está pronto e quando as pessoas estiverem comendo o que plantaram e vivendo nas casas que construíram, eu estarei lá também. (AS Vinhas da Ira, John Ford, 1940)

Como se pode ver, o caráter social e comunitário está bastante arraigado no filme, o que pode levar a uma nova gama de interpretações concernentes aos motivos que o autor, seja roteirista ou diretor, ou mesmo o autor do livro, tenha tentado nos transmitir com estas mensagens. As mesmas podem ser vistas como um discurso contra o capital, ou contra o grande empresariado em favor do pequeno produtor familiar.

2.4 A REPERCUSSÃO DA OBRA:

Tal como o homem, a arte só se completa quando está no convívio com o outro. Portanto, qualquer análise de uma obra artística precisa permear a forma como ela é encarada pelo público ao qual ela se direciona.

Com o filme Vinhas da Ira, foi selecionado um total de três matérias jornalísticas contemporâneas que contam com as primeiras impressões registradas pelos seus jornalistas. Os jornais foram: The daily Alaska Empire (Alaska); The Sunday Star News (Carolina do Norte); waterbury evening democrat (Connecticut);

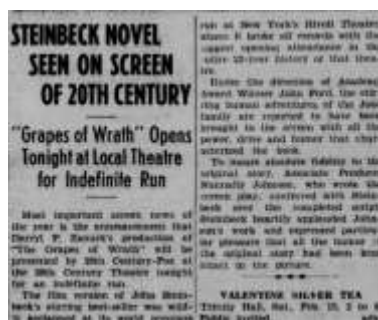
Vale mencionar, a título de recorte, que a inspeção feita nos jornais retromencionados foi de acordo com seu conteúdo jornalístico, ou seja, se ateuve a matéria em si, sem que houvesse uma investigação pormenorizada de todos os contextos no qual o jornal estava inserido. Tais como posicionamentos políticos, seja da instituição ou dos jornalistas, por exemplo, uma vez que se desviaria do foco da pesquisa.

A análise dos jornais em seu contexto amplo (ASSUNÇÃO, 2021, P. 11), que aborda temáticas tais como a materialidade, o lugar de produção, os meios de imprensa, o lugar de impressão e afins foram deixados de lado com intuito de se ater apenas ao conteúdo da matéria e a repercussão.

O foco do estudo da repercussão da obra através dos jornais teve em conta apenas as impressões deixadas na imprensa privada dos diversos estados americanos, usando como amostragem três jornais. Outrossim, as fontes tiveram como origem a biblioteca do congresso, em específico seu acervo digital.

a) The daily Alaska Empire (Alaska, 1941);

Imagem 5- Manchete de Jornal



(Fonte:livraria do congresso 1941)

A matéria na íntegra do Daily Alaska Empire:

"Vinhas da Ira" estreia hoje à noite no teatro local por tempo indeterminado. A notícia mais importante das telas do ano é o anúncio de que a produção de Darryl F. Zanuck, "As Vinhas da Ira", será apresentada pela 20th Century-Fox, no teatro 20th Century-Fox, esta noite por um período indeterminado. A versão em filme do emocionante best-seller de John Steinbeck foi amplamente aclamada em sua estreia mundial no Rivoli Theatre de Nova York, onde quebrou todos os recordes com o maior público de abertura em todos os 22 anos de história daquele teatro. Sob a direção do vencedor do Oscar John Ford, as emocionantes aventuras humanas da família Joad foram levadas às telas com todo o poder, motivação e humor que caracterizaram o livro. Para garantir fidelidade absoluta à história original, o produtor associado Nunnally Johnson, que escreveu o filme, conversou com Steinbeck sobre o roteiro completo. Steinbeck aplaudiu calorosamente o trabalho de Johnson e expressou especial prazer por todo o humor da história original ter sido mantido intacto no filme.⁷(The Daily Alaska Empire, 1941, Tradução nossa).

⁷ Matéria original na íntegra: "Grapes of Wrath" Opens tonight at local theatre for indefinite run.

Most important screen news of the year is the announcement that Darryl F. Zanuck's production of "The Grapes of Wrath" will be presented by 20th Century-Fox at the 20th Century Fox theatre tonight for an indefinite run.

Como é possível notar, o referido jornal anuncia o lançamento do filme como a notícia mais importante sobre o cinema do ano. Também levando em conta que a película quebrou recordes de bilheteira.

Outro ponto a se chamar atenção está no enfoque ao Produtor e dono fundador da 20th Century Fox, Darryl Zanuck, ao escritor do livro, John Steinbeck, ao roteirista Nunnally Johnson e ao diretor John Ford.

b) The Sunday Star News (Carolina do Norte, 1940);

Imagem 6- Manchete de Jornal



(Fonte: livraria do congresso 1940)

A matéria na íntegra do The Sunday Star News:

'As vinhas da ira' estreia aqui quinta-feira

Muito antes de os críticos literários terminarem de editar "Bravo!" em agradecimento à emocionante obra-prima, "As Vinhas da Ira", que estreia no Carolina Theatre na quinta-feira, Darryl F. Zanuck concluiu silenciosamente seus planos para a filmagem de seu romance mais discutido da literatura moderna.

Zanuck pagou US\$ 70 mil pelos direitos cinematográficos do best-seller de Steinbeck. Ao pagar esse preço, o mais alto já pago por um romance, Zanuck indicou sua crença intransigente de que "As Vinhas da Ira" oferece o drama cinematográfico mais poderoso e humano de uma geração.

Um estrondo de aplausos veio de todas as partes do país quando os planos de Zanuck foram anunciados pela primeira vez. Milhares de cartas chegaram aos estúdios. Todos os que escreviam cartas queriam ver os Joads ganhando vida na tela, como haviam vivido no livro, seres humanos cheios de energia e calorosos, desgastados pela vida, mas com um forte senso

The film version of John Steinbeck's stirring best seller was wildly acclaimed at its world premiere run at New York's Rivoli Theatre, where it broke all records with the biggest opening attendance in the entire 22-year history of that theatre.

Under the direction of Academy Award Winner John Ford, the stirring human adventures of the Joad family are reported to have been brought to screen with all the power, drive and humor that characterized the book.

To ensure absolute fidelity to the original story, Associate Producer Nunnally Johnson, who wrote the screenplay, conferred with Steinbeck over the completed script. Steinbeck heartily applauded Johnson's work and expressed particular pleasure that all the humor of the original story had been kept intact in the picture.

de humor.

Outra avalanche de aplausos surgiu quando foi anunciado que Henry Fonda faria o papel de Tom Joad. Com o anúncio de que John Ford receberia o cargo de diretor, essa segunda avalanche cresceu e quando o produtor associado Nunnally Johnson, um dos escritores mais brilhantes de Hollywood, foi contratado para escrever o roteiro, até mesmo os espectadores

mais críticos ficaram satisfeitos. Fiquei convencido de que a produção de Zanuck de “As Vinhas da Ira” manteria todo o poder, humor e apelo da história original.

Literalmente assediado por metade das estrelas e atores de Hollywood, que estavam ansiosos por papéis naquele que estava obviamente destinado a ser um filme que faria história, Zanuck lentamente escolheu seu elenco.

Com o papel de Tom Joad definido sobre Henry Fonda, Jane Darwell assumiu a parte daquele icônica mulher respeitável da terra, Ma Joad. Lanky John Carradine tornou-se Casy, o pregador. Vovô tomou forma em Charley Grapewin, Dorris Rowdon conquistou o papel cobiçado por toda jovem atriz de Hollywood, a de Rosasharn. Russell Simpson tornou-se pai

Joad. OZ Whitehead tornou-se Al; John Qualen, Muley; Eddie Quillan, Connie; Zeffie Tilbury, Granma; Frank Darien, tio John; Frank Sully, Noé; Darryl Hickman, Winfield e Shirley Mills, Ruthie.

Ao preparar os atores para seus papéis em “As Vinhas da Ira”, o diretor Ford enfatizou o realismo e o humor caloroso da história. Quando as câmeras começaram a funcionar, ele proibiu toda maquiagem, insistiu que os atores usassem roupas velhas, como as usadas pelos “Okies”, e instruiu o diretor de fotografia Gregg Toland a adotar a técnica de câmera espontânea pela primeira vez no cinema. À frente de uma segunda empresa, o diretor Otto Brower entrou na poeira de Oklahoma para obter material de apoio. Ele e uma tripulação de 50 pessoas viajaram pela Rodovia 66, a rota que meio milhão de “Okies” tiraram nos últimos dez anos. Eles partiram de Oklahoma City, seguiram para o oeste e pararam nos locais das cenas mais dramáticas de Steinbeck. Cada cena foi filmada no local exato descrito por Steinbeck.

Para se preparar para o papel de Tom Joad, Henry Fonda foi aos assentamentos de Okie para estudar a linguagem e os maneirismos do povo. Ele se vestia como os “Okies”, comia a comida deles, jogava e até fazia uma coleção de suas piadas⁸. (The Sunday Star News, 1941, Tradução nossa).

⁸ Artigo original na íntegra: 'The Grapes of Wrath' premieres here Thursday

Long before literary critics finished editing "Bravo!" In gratitude for the stirring masterpiece, "The Grapes of Wrath," which opens at the Carolina Theater on Thursday, Darryl F. Zanuck has quietly concluded his plans for filming his most discussed novel in modern literature.

Zanuck paid \$70,000 for the film rights to Steinbeck's best-seller. In paying this price, the highest ever paid for a novel, Zanuck indicated his uncompromising belief that “The Grapes of Wrath” offers the most powerful and humane cinematic drama of a generation.

A roar of applause came from all parts of the country when Zanuck's plans were first announced. Thousands of letters arrived at the studios. Everyone who wrote letters wanted to see the Joads come to life on screen, as they had in the book, energetic, warm-hearted human beings, worn down by life but with a strong sense of humor.

of humor.

Another avalanche of applause came when it was announced that Henry Fonda would play Tom Joad. With the announcement that John Ford would be given the director's job, this second avalanche grew and when associate producer Nunnally Johnson, one of Hollywood's most brilliant writers, was hired to write the script, even viewers

most critics were satisfied. I was convinced that Zanuck's production of “The Grapes of Wrath” would retain all of the power, humor and appeal of the original story.

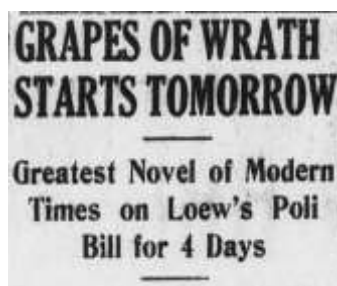
Literally mobbed by half the stars and actors in Hollywood who were eager for roles in what was obviously destined to be a history-making film, Zanuck slowly chose his cast.

O Jornal da Carolina do Norte consegue ser bastante detalhista em seu artigo sobre o filme Vinhas da Ira. Não se restringindo aos elogios à obra em si, o jornal aborda também vários aspectos da produção, desde o anúncio de quem seriam os atores a interpretar cada papel, como também a preparação que o ator tomou para o papel principal.

Há no jornal o destaque para a pré -produção, e a produção em si, tanto por parte de John Ford, que segundo o jornal, refez todo o trajeto dos personagens do livro, gravando em cenários abertos, com intuito de ser o mais fiel possível. Como também para Henry Fonda, que, segundo o jornal, viajou aos assentamentos dos “Okies” para estudar o dialeto e os hábitos.

c) Waterbury Evening Democrat (Connecticut, 1940)

Imagem 7- Manchete de Jornal



(Fonte: livraria do congresso 1940)

A matéria do jornal na íntegra:

“As Vinhas da Ira” estreia Amanhã

A maior novel dos tempos modernos estará no Loew Poli Bill por 4 dias

A notícia cinematográfica mais importante do ano é o anúncio de que a produção de Darryl F. Zanuck de “As Vinhas da Ira” será apresentada pela 20th Century-Fox no teatro local Loew Poli amanhã, iniciando um compromisso de quatro dias.

A versão cinematográfica do emocionante best-seller de John Steinbeck foi amplamente aclamada em sua estreia mundial no Rivoli Theatre de Nova

With the role of Tom Joad set over Henry Fonda, Jane Darwell took on the part of that iconic respectable woman of the land, Ma Joad. Lanky John Carradine became Casy the preacher. Grandpa took shape in Charley Grapewin, Dorris Rowdon won the role coveted by every young Hollywood actress, Rosasharn. Russell Simpson became a father

Joad. OZ Whitehead became Al; John Qualen, Muley; Eddie Quillan, Connie; Zeffie Tilbury, Granma; Frank Darien, Uncle John; Frank Sully, Noah; Darryl Hickman, Winfield and Shirley Mills, Ruthie.

In preparing the actors for their roles in “The Grapes of Wrath,” director Ford emphasized the story's realism and warm humor. When the cameras started rolling, he banned all makeup, insisted that the actors wear old clothes like those worn by the “Okies,” and instructed director of photography Gregg Toland to adopt the candid camera technique for the first time in film. At the head of a second company, director Otto Brower got into the dust of Oklahoma to obtain support material. He and a crew of 50 traveled Highway 66, the route that half a million “Okies” have taken over the past ten years. They departed Oklahoma City, headed west, and stopped at the sites of Steinbeck's most dramatic scenes. Each scene was filmed in the exact location described by Steinbeck.

To prepare for the role of Tom Joad, Henry Fonda went to the Okie settlements to study the language and mannerisms of the people. He dressed like the “Okies,” ate their food, played games, and even made a collection of their jokes.

York, onde quebrou todos os recordes com o maior público de abertura em todos os 22 anos de história daquele teatro.

As emocionantes aventuras humanas da família Joad foram trazidas para a tela com todo o poder, motivação e humor que caracterizaram o livro.

A escolha do elenco para “As Vinhas da Ira” foi realizada com extremo cuidado.

Henry Fonda, cujas representações de pessoas humildes e reais lhe renderam aplausos no passado, assumiu naturalmente o lugar do obstinado e combativo Tom Joad. Aquela mulher invencível da terra, Ma Joad, que lutou para manter unida a sua família sem-abrigo, foi encontrada na pessoa de Jane Darwell. O esguio e alto John Carradine tornou-se Casy, o pregador corajoso e cruzado. Vovô, aquele velho durão e rabugento, tomou forma em Charley Grapewin. Dorris Bowdon, descoberta há dois anos pela 20th Century-Fox, ganhou o papel que toda jovem atriz de Hollywood cobiçava, a de Rosasharn. Russell Simpson se tornou Pa Joad. O. Z. Whitehead, um protegido de Katherine Hepburn, tornou-se Muley, enquanto Eddie Quillan recebeu o papel de Connie, o marido desertor de Rosasharn. Granma, a velha queixosa, que ganhou a entrada dos Joads no que parecia ser um terra prometido, ganhou vida

na pessoa de Zeffie Tilbury, há muito conhecida em Hollywood por suas excelentes caracterizações. Acompanhar as aventuras dos Joads na tela é uma experiência que nenhum cinéfilo pode perder. “As Vinhas da Ira” é o maior romance dos nossos tempos, transformado no que é sem dúvida o maior filme da atualidade.⁹ (Waterbury Evening Democrat, 1941, Tradução nossa).

O jornal deu ênfase à grande bilheteria que o filme teve em sua noite de abertura, bem como na descrição dos atores e os motivos que os teriam levado a serem escolhidos para os papéis. Um ponto em comum com os outros jornais é justamente o fato de que ele assevera que o filme é um clássico.

⁹ Texto original na íntegra: “The Grapes of Wrath” premieres tomorrow

The greatest novel of modern times will be on Loew Poli Bill for 4 days

The most important film news of the year is the announcement that Darryl F. Zanuck's production of "The Grapes of Wrath" will be presented by 20th Century-Fox at the local Loew Poli theater tomorrow, beginning a four-day engagement.

The film version of John Steinbeck's gripping best-seller was widely acclaimed at its world premiere at New York's Rivoli Theatre, where it broke all records with the largest opening audience in that theater's 22-year history.

The exciting human adventures of the Joad family were brought to the screen with all the power, motivation and humor that characterized the book.

The casting for “The Grapes of Wrath” was carried out with extreme care.

Henry Fonda, whose portrayals of humble, real people have won him plaudits in the past, naturally took over from the headstrong and combative Tom Joad. That invincible woman of the land, Ma Joad, who fought to keep her homeless family together, was found in the person of Jane Darwell. The slender, tall John Carradine became Casy, the bold, crusading preacher. Grandpa, that tough, grumpy old man, took shape in Charley Grapewin. Dorris Bowdon, discovered two years ago by 20th Century-Fox, won the role that every young Hollywood actress coveted, that of Rosasharn. Russell Simpson became Pa Joad. O. Z. Whitehead, a protégé of Katherine Hepburn, became Muley, while Eddie Quillan was given the role of Connie, Rosasharn's deserter husband. Granma, the old complainer, who gained the Joads entry into what seemed like a promised land, came to life in the person of Zeffie Tilbury, she has long been known in Hollywood for her excellent characterizations.

Following the Joads' adventures on screen is an experience that no moviegoer can miss. “The Grapes of Wrath” is the greatest novel of our times, transformed into what is undoubtedly the greatest film of our time.

É possível notar alguns aspectos em comum em todos os jornais analisados: o primeiro deles corresponde ao fato de que é uma unanimidade de que o filme foi tido como um clássico em sua estreia. O segundo é que sua estréia em si foi um sucesso absoluto na audiência, quebrando recordes de bilheteria. O terceiro é que a atuação de Henry Fonda e de Jane Darwell, bem como a direção de John Ford agradaram o grande público e a crítica.

A crítica de um filme à luz de sua época é um importante fator a ser considerado na análise, uma vez que, como assevera Rosenstone, filmes não só falam sobre história, como também moldam a percepção das pessoas sobre os eventos. Portanto, a forma como um público recebe um filme pode ser um ponto importante para conceber os meios que estes enxergavam, ou passaram a enxergar, os eventos históricos.

2.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O filme uma fonte histórica, este foi o alicerce que fundamenta o presente trabalho, e com ele toda a pesquisa que se desenrolou. Seja como um espelho, ou como uma cartilha, filmes possuem um poder sobre as mentes das pessoas que estão dispostas a assisti-los. Sua capacidade de moldar a história é inegável, por consequência, são capazes de serem usados como ferramentas com fins específicos.

Nesta pesquisa, tivemos como foco a ideia de utilizar o filme *Vinhas da Ira* (1940) como uma fonte histórica para analisar as consequências sócio-econômicas do que foi a comunhão da crise de 1929 com o fenômeno climático do Dust Bowl que assolou a região central dos EUA, em especial o estado de Oklahoma.

Com este enfoque, pudemos notar que a crise desencadeou um processo de monopolização do campo pelas grandes indústrias e bancos, que deram fim a boa parte dos pequenos agricultores. Sendo o Dust Bowl o ápice deste processo, onde famílias superendividadas pela crise, perdem suas colheitas e depois suas próprias terras para os bancos e companhias.

Na parte econômica, vimos a transição destes pequenos agricultores, auto suficientes, em mão de obra rural, subempregada, com baixos salários e com poucas condições de sustento próprio. Na parte social, enxergamos a transformação de mentalidade comunitária para outra mais individualista, com escopo no próprio núcleo familiar. Deixando de existir a lógica dos agrupamentos rurais, para adentrar na individualidade das relações de comércio impessoal.

Em última análise, vimos que o filme teve ampla repercussão, sendo visto como um sucesso desde a sua estréia, que segundo fontes contemporâneas, quebrou recordes de bilheteria, bem como posteriormente foi capaz de render diversos prêmios, incluindo a premiação do Oscar.

Portanto, a pesquisa atingiu os objetivos pretendidos, sendo possível afirmar que o filme *Vinhas da Ira* pode ser utilizado como um fonte histórica com fins de se entender o contexto sócio-econômico de sua época. Ademais, ele permite que possamos compreender as dinâmicas sociais em sentido mais específico, no que tange aos migrantes de Oklahoma, nos dando arcabouço necessário para tanto.

Outrossim, há pontos em aberto que podem ser ampliados em pesquisas futuras. O trabalho teve um recorte voltado ao filme em específico. Todavia, seria interessante uma nova análise que pudesse aprofundar um diálogo entre filme e livro de maneira mais aprofundada. Embora o livro tenha sido utilizado nesta pesquisa, seu exame se deu apenas como forma a complementar a interpretação da película.

Outro ponto seria um estudo mais aprofundado da biografia tanto do autor do livro, John Steinbeck, quanto do diretor do filme, John Ford. Desta forma, entraremos na análise de como as vivências de ambos - ou em especial de Steinbeck, considerando que o filme é uma adaptação - influenciaram a obra.

Em terceiro tópico, seria relevante pesquisar sobre os impactos políticos que esta película levou aos seus diretores, produtores e roteirista, uma vez que é notável a crítica que *Vinhas da Ira* realiza ao grande empresariado, representado na figura dos bancos e companhias, e levando em conta o contexto do que foi a perseguição aos comunistas do Macarthismo nas décadas posteriores.

Por fim, este trabalho se mostra como necessário uma vez que pouquíssimas obras tem como foco o filme “*Vinhas da Ira*”, sendo que em panoramas gerais ele popularizou, bem como moldou, a forma que o estadunidense médio, consumidor de cinema, enxergou a recessão americana bem como o Dust Bowl.

2.6. REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS:

- FONTES HISTÓRICAS

AS VINHAS DA IRA. Direção de John Ford. Estados Unidos, 1940. Twentieth Century Fox Film Corporation. 129 min, preto e branco. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=X-jOzrbXS0&list=PLIJ-2HCD2Cyrjuv-vh5KO_8clJl_sreU&index=1&t=2331s>.

GRAPES of Wrath starts tomorrow. Waterbury evening democrat. Waterbury, Connecticut (EUA). 01 mar 1940. Disponível em: <[Search results for Newspaper, Grapes of Wrath, Available Online, 1940/1944 | Library of Congress \(loc.gov\)](#)>. Acesso em: 22 nov 2023.

STEINBECK, John. **As vinhas da ira**. Record, 2022.

STEINBECK novel seen on screen of 20th Century. The Daily Alaska Empire. Juneau, Alaska (EUA). 12 fev 1941. Disponível em: <[Search results for Newspaper, Grapes of Wrath, Available Online, 1940/1944 | Library of Congress \(loc.gov\)](#)>. Acesso em: 22 nov 2023.

THE Grapes of Wrath to open here thursday. The Sunday Star-News. Wilmington, Carolina do Norte (EUA). 7 abril 1940. Disponível em: <[Resultados da pesquisa por Jornal, Uvas da Ira, Disponível Online, 1940 | Biblioteca do Congresso \(loc.gov\)](#)>. Acesso em 22 nov 2023.

- BIBLIOGRAFIA:

ALLEGRETTI, Joseph. Morality Is Compromised by Corporate Values. In HAWKER, Louise. **Industrialism in john Steinbeck's The grapes of wrath**. Greenhaven Press: New York, 2008. Disponível em: <Industrialismo em John Steinbeck's As uvas da ira : Nenhum : Download gratuito, empréstimo e streaming : Internet Archive>. Acesso em 06 fev 2024.

BACH, Luccas César et al. Deslocamentos migratórios e conflitos em um novo espaço: o desenraizamento das personagens em A bagaceira e As vinhas da ira. 2021.

BARROS, José D.'Assunção. Cinema e história—considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação & Sociedade**, v. 32, n. 55, p. 175-202, 2011.

_____. Fontes históricas: olhares sobre um caminho percorrido e perspectivas sobre

os novos tempos. **Albuquerque: revista de história**, v. 2, n. 3, 2010.

BRASIL. Agência Nacional de Cinema. Anuário estatístico do cinema Brasileiro, 2019.

Disponível em: <[Cinema — Agência Nacional do Cinema - ANCINE \(www.gov.br\)](http://Cinema—Agência Nacional do Cinema - ANCINE (www.gov.br))>.

Acesso em: 19 dez 2023.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo, 2022. Disponível em:

<censo2022.ibge.gov.br/panorama/>. Acesso em: 19 dez 2023.

CERTEAU, Michel. O tempo das Histórias. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.

Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p.151 – 166.

DE BARROS LARAIA, Roque. **Cultura: um conceito antropológico**. Editora Schwarcz-

Companhia das Letras, 1986.

FERRO, Marc. História e Cinema - 1: Realidades do Passado. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FONTENROSE, Joseph. Biblical Parallels Emphasize the spiritual Aspect of the Joad's

Journey. In: HAWKER, Louise. **Industrialism in John Steinbeck's The grapes of wrath**.

Greenhaven Press: New York, 2008. Disponível em: <Industrialismo em John Steinbeck's As

uvas da ira : Nenhum : Download gratuito, empréstimo e streaming : Internet Archive>.

Acesso em 06 fev 2024.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro**

perseguido pela Inquisição. Editora Companhia das Letras, 2017.

HAYEK, Friedrich A. A pretensão do conhecimento. LVM Editora, 2019.

INSTITUTO Pró-Livro. Retratos da leitura no Brasil, 14 set 2019. Disponível em:

<www.prolivro.org.br/2020/09/14/em-quatro-anos-o-numero-de-leitores-no-brasil-diminuiu-cerca-de-46-milhoes/>. Acesso em: 19 dez 2023.

KÖLLN, Lucas André Berno. AS VINHAS DA IRA, OU A LEITURA HISTÓRICA DA

DECADÊNCIA DAS ANTIGAS CLASSES MÉDIAS POR JOHN STEINBECK. **Trama**, v.

10, n. 19, p. 135-154.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista estudos históricos**, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LEE, Jeffrey A.; GILL, Thomas E. Múltiplas causas da erosão eólica no Dust Bowl. **Pesquisa Eólica**, v. 19, p. 15-36, 2015.

MOURÃO, Paulo Reis. Falando sobre economia a partir de “As Vinhas da Ira”. **Economia e Sociedade**, v. 14, n. 2, p. 375-383, 2005.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. São Paulo. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP, n.10. p. 7- 28, 1993. Disponível em

<<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>>

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>>. Acesso em 23 nov 2023.

REIS, Mariléia. Análise sociossemiótica das redes sociais em vinhas da ira e o uso variável do imperativo In: Anais do 6º Encontro do Celsul

Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul. 2004. Florianópolis: Santa Catarina. UFSC.

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

WENDEN, D. J. Battleship Potemkin - Film and Reality. In: SHORT, K.R.M. Feature Films as History. Croom Helm Ltd: London, 1981. Disponível em: <[Longas-metragens como história : Free Download, Emprést, and Streaming : Internet Archive](#)>. Acesso em: 19 dez 2023.

WIEDEMANN, Samuel Carlos et al. Êxodo e Miséria: uma leitura de Vinhas da Ira, Vidas Secas e O Quinze. 2010.

YASHINISHI, Bruno José. A relação Cinema-História: fundamentos teóricos e metodológicos. **Em Tempo de Histórias**, v. 1, n. 37, 2020.