

Saque e assassinato: a violência contra a mulher no filme Grito da terra

*Plunder and murder:
violence against women in the
film Scream of the earth*

Mauricio Matos dos Santos Pereira*
Universidade Federal da Bahia

* Mauricio Matos dos Santos Pereira é professor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos-IHAC/UFBA e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade-PÓS-CULTURA.
E-mail: mauricio.matos@terra.com.br



Resumo: Partindo do duplo lugar de gênero construído pelas personagens de Mariá e de Lóli, no filme *O Grito da Terra* (1964), de Olney São Paulo, o presente artigo discute a violência contra a mulher como signo tanto da permanência das relações articuladas com a tradição familiar, quanto da opressão sofrida pelas duas famílias de pequenos agricultores moradores de uma região pobre do Brasil que não havia conhecido modernização, diante do poder local dos grandes proprietários de terra. Produzido em contexto de autoritarismo de Estado, o argumento sobre o lugar da violência contra as mulheres no filme não se encontra dissociado da história, da cultura e da vida política do país, mas torna visível uma violência estrutural sobre os subalternos, que não tinham sido reconhecidos pelo processo encampado pela ditadura militar, pelos movimentos de crítica ao regime sobretudo via cinema, e pela implantação da indústria cultural. Nesse aparente vazio que se abre pelo não reconhecimento deste outro habitante pobre e mulher de tal região, levando em conta as diferentes trajetórias de vida construídas no filme pelas relações que tais mulheres travam ao longo da narrativa, interessam os significados e valores postos em circulação nas relações deste corpo feminino com as forças políticas da região, tais como o Coronel Sebastião dono de terra, o professor, além, mais estritamente falando, das relações domésticas das personagens com Apolinário, pai de Mariá, e Silvério, de Lóli.

Palavras-chave: violência; mulheres; subjetividade; cinema; ditadura.

Abstract: Starting from the double genre place built by the social positions of Mariá and Lóli, in Olney São Paulo's film named *Grito da terra* (1964), this article discusses violence against women as a sign of both the permanence of articulated relations with tradition of the local popular families and the oppression suffered by the two families of smallholders living in a poor region of Brazil that had not seen modernization, in the face of the local power of the great landowners. Produced in the context of state authoritarianism, the argument about the place of violence against women in the film is not dissociated from the country's history, culture and political life, but it makes visible structural violence against subordinates, who had not been recognized by the process of the military dictatorship, by the movements of criticism to the regime mainly via cinema and by the implantation of the cultural industry. In the apparent emptiness that is opened up by the non-recognition of this other poor inhabitant and woman of such a region, taking into account the different trajectories of life constructed in the film by the relations that such women hold throughout the narrative, the focus is the meanings and values put into circulation in the relations of this female body with the political forces of the region, such as Colonel Sebastiao landowner, the professor, and, more strictly speaking, the domestic relations of the characters with Apolinario, father of Mariá, and Silvério, of Lóli.

Keywords: violence; women; subjectivity; cinema; dictatorship.

*Recebido em dezembro de 2018
Aprovado em março de 2019*

PEREIRA, Mauricio Matos dos Santos. Saque e assassinato: a violência contra a mulher no filme *Grito da terra*. *Léguas & Meia*, Brasil, n. 09, v. 1, p. 36-53, 2018.

A crítica mais aguda – criticamos mais agudamente uma pessoa,
um livro, quando lhe traçamos o ideal.
Nietzsche

É visível em Grito da Terra, de Olney São Paulo, a busca de um sertão profundo associado às forças políticas que determinavam nos anos 1960/1970 a implantação da indústria cultural, a emergência da ditadura militar e a modernização da cultura emplacada pelos militares. Se levarmos em conta as circunstâncias históricas de produção deste cinema, seu objetivo torna-se visivelmente político. Tratava-se, naquele momento da história da vida política recente no Brasil, de mostrar as lutas e tradições populares de uma região esquecida pelos poderes dominantes. O foco do discurso orienta-se para a construção do subalterno, como forma de transformar um estado de coisas instituído.

Renato Ortiz (1988) argumenta que, durante o golpe militar, o regime deu continuidade ao projeto desenvolvimentista dos anos 1950, deixando claro que, além dos militares, a modernização interessava ainda aos capitalistas. Em virtude do favorecimento do sistema, havia um interesse nas oportunidades de negócio que a abertura do mercado nacional prometia. Era a consolidação da mentalidade modernizante, burguesa e empresarial, que já existia antes do golpe e que encontrava no Estado moderno o seu mais significativo facilitador.

A cultura passa a ser percebida não mais como parte das tradições do povo brasileiro, mas como instrumento político de construção do presente articulado com interesses políticos embutidos no contexto dos anos 1960. A implantação dos meios de comunicação, particularmente no caso da televisão a partir desta mesma época, vai tornar possível um espetáculo de Brasil consensual e conveniente aos interesses do autoritarismo de Estado estabelecido. Para os militares, a dimensão cultural representava a criação das condições para a justificação de suas ações e a legitimação do seu poder.

Por modernização, entenda-se o contexto de poder dos anos 1960 constituído por diferentes elementos como a chegada dos militares ao poder e o estopim das perseguições políticas, a abertura do mercado nacional de bens simbólicos ao capitalismo internacional, a implantação e consolidação de uma visão mercadológica da cultura, a concentração de poder em torno do Estado e das grandes companhias empresariais, etc.

Dadas às relações dos militares com a classe empresarial, como havia claramente um acordo político e econômico associado ao projeto de modernização da cultura no Brasil, o “modo de fazer” o produto nos meios de comunicação, assim como qualquer produto no mercado, desdobrava-se politicamente no “modo de fazer” a imagem do Brasil diante da opinião pública. Eram esses os interesses do grupo de poder representado pelo conluio entre os militares e os empresários.

Em função do jogo de forças que constituía este contexto em torno das circunstâncias históricas de produção de Grito da terra – que envolve ainda, como Daniel Aarão e Jair Ferreira de Sá (2006) argumentam, a fragmentação da resistência em uma diversidade de organizações políticas lutando contra o Estado –, a trama dos acontecimentos associa-se à tarefa do cinema político moderno em mostrar esta dura realidade social vivida pela perspectiva de duas famílias de pequenos agricultores do sertão, habitantes de uma região marcada pela seca, pela desigualdade, pelo poder dos grandes proprietários de terra e o latifúndio, bem como pela violência contra os pequenos agricultores da região.

Quem fala são mulheres. As duas famílias de pequenos agricultores estão articuladas às protagonistas Mariá e Lóli. A primeira é filha de Apolinário e Damiana; a

segunda, de Silvério e Constância. Toda a trama dos acontecimentos é produzida pela contraposição entre estas duas estruturas familiares, tornando visível como a tradição popular ganha um contorno político e organiza as relações. Por tradição, leia-se uma estrutura de poder doméstica conferida à posição do homem como chefe de família, enquanto que à mulher é conferida uma posição secundária, geralmente circunscrita aos afazeres cotidianos. Ao homem é dado o pertencimento ao mundo público das relações econômicas, da compra e venda da produção.

Nem Lóli nem Mariá, nem tampouco suas respectivas progenitoras, estão permitidas de se envolverem nas relações que organizam o espaço social para além da família. Dois lugares são indicativos desse espaço masculino marcado pelos valores da tradição, mas também pela lógica do comércio e, com ele, pelo valor da mercadoria a ser vendida: a feira e a mercearia. Na primeira, observa-se o Coronel Sebastião negociando com os pequenos produtores de farinha e de fumo – como Silvério; no segundo espaço, o da mercearia, de propriedade do mesmo Coronel, observa-se Apolinário, o pequeno agricultor, pegando mercadorias sem pagar, deixando claro uma relação estabelecida de dívida entre ele e o mandatário da região.

O título do filme, *Grito da terra*, funciona como alusão ao desnível que constitui as relações extrafamiliares dos grandes proprietários de terra com os pequenos produtores. A terra, fonte de renda e garantia de sobrevivência dos pequenos, ganha um contorno político, na medida em que se torna signo do poder econômico e distinção para os que a possuem e, do ponto de vista do subalterno, passa a funcionar como passaporte para um futuro idealizado que virá, onde a sobrevivência esteja assegurada, livre do raio de ação dos poderes instituídos.

Como a terra grita, a condição de subalternidade é marcada pelas condições miseráveis de vida. Não se trata ainda de um discurso político formalizado, pois, nesse caso, a forma grito torna-se indicativa da violência sofrida, mas também da luta do povo brasileiro por melhores condições de vida diante da violência estrutural do Estado Moderno no seu afã de modernização e, conseqüentemente, na abertura do mercado nacional de bens simbólicos para o capitalismo internacional. Se há modernização, há exclusão, acirramento de uma violência permanente no corpo dos subalternos. Para estes, a busca por uma pequena faixa de terra torna-se signo da construção da sobrevivência de vidas que habitam o limite do intolerável.

Uma passagem onde é visível esta relação de poder é quando Silvério, pequeno produtor, se encontra na feira para vender a farinha que produziu e, em função da negociação que ouve entre um pequeno produtor e um grande comprador que oferece um preço bem abaixo do mercado, desabafa para a câmera, dirigindo-se tanto para grande parte da população que habita as zonas rurais do Brasil dos anos 1960, quanto para os brasileiros de modo geral: “é uma desgraça”. Há um forte componente de denúncia de tais relações. Os personagens se queixam de forma recorrente da pobreza, da falta de emprego, da seca, da ausência da água no sertão. Tais elementos ultrapassam o registro fílmico hibridizando-se com elementos presentes no processo de construção da vida política recente na sociedade brasileira.

O subalterno não se completa

Levando-se em conta esta articulação entre o registro cinematográfico propriamente dito e o registro contextual, político, demarcando, conforme já visto, as circunstâncias de produção do primeiro no contexto dos anos 1960, mediante a convergência de uma série de elementos históricos associados à emergência do autoritarismo de Estado no Brasil;

tomando como referência o discurso do subalterno em *Grito da terra*, em um nível filosófico da crítica da cultura como desconstrução dos lugares de fala, os personagens não são reconhecidos socialmente, “completados” como sujeitos políticos autônomos em função da garantia, por parte dos discursos dominantes, de que seus direitos foram atendidos historicamente.

A subalternidade torna-se produto de relações com as forças políticas presentes em uma região pobre do interior do Brasil e, nesse sentido, a constituição do subalterno torna-se uma singularidade. Se o sujeito não foi reconhecido, torna-se preciso situar sua posição como efeito de superfície decorrente de múltiplas relações que ele põe em movimento. Como singularidades, ao mesmo tempo em que os personagens vão tecendo um conjunto de relações na trama dos acontecimentos, tais relações os constituem como diferenças que não totalizam. Tudo está em movimento. O subalterno torna-se este múltiplo singular, visto pelo que se coloca na sua experiência do “fora de si”; seu posicionamento diante da complexidade de forças com as quais entra em relação é seu movimento constitutivo.

O objeto da reflexão proposta neste texto gira em torno dos diferentes posicionamentos das mulheres e como tais personagens vão se constituindo no conjunto das relações que estabelecem em uma região marcada pela pobreza, pelo machismo, a tradição popular e os grandes proprietários de terra. É o presente que importa. Para Michel Foucault (s.d., p. 42), o múltiplo caminha no presente infinitivo. Não é um discurso de alguém, nem uma consciência, tampouco a nomeação do outro como atribuição de uma individualidade resultante do que Gilles Deleuze (1974) designa pelo movimento de repetição do mesmo no interior da economia do discurso dominante. No paradigma da multiplicidade, conceber a temporalidade dos mecanismos de subalternização pela oposição entre eu e o outro perde o sentido.

Quando se considera os personagens, a busca por qualquer noção que fixe substancialmente tais categorias em oposições endógenas por parte da crítica se aproxima de um movimento em direção à justificação e naturalização de alguma coisa como uma “alma subalterna”. Diferentemente do imobilismo que circunscreve uma forma de pensar mais comumente aceita da noção de tradição como retorno a um passado verdadeiro escondido, e ao mesmo tempo recusando o imobilismo associado ao idealismo de uma parte da crítica da cultura de base marxista que previa a existência de um mundo dado ao subalterno “fora do poder”, quando se focaliza as posicionalidades de gênero em *Grito da terra* interessa o presente das relações. Este presente, portanto, não deve ser concebido de forma fechada, mediante um efeito de totalização; sendo assim, o discurso não se funda em uma imagem dogmática do pensamento (Deleuze, 2000).

O presente das mulheres em *Grito da terra* se constitui historicamente pelas diferentes relações que as personagens vão tecendo ao longo da trama dos acontecimentos. Por estudos da subalternidade, entende-se uma analítica diferencial dos processos de subjetivação associados a mecanismos discursivos de poder. Poder e sujeito estão imbricados. O subalterno torna-se brecha, fenda, processo de subjetivação, esquecimento, deslocamento de temporalidades instituídas. Não se deseja nomear a diferença, porque tal operação já é signo da economia discursiva dominante e também porque o outro é sempre outro, em relação a seu efeito de totalização construído pelo discurso dominante.

Levando em consideração os mecanismos populistas utilizados desde antes da década de 1960, passando pelo golpe de Estado até 1984 e o processo de redemocratização que o sucedeu, seja pela direita ou pela esquerda, para garantir a eficácia de um tratamento estratégico das populações subalternas no Brasil (conforme é visível no filme com a mitologia contada pelo professor aos retirantes que ele alfabetiza

de que chegará do céu um homem grande vestido de preto e montado à cavalo), para a crítica do discurso do subalterno a partir de personagens femininas como Mariá, que tinha o costume de ouvir o docente em suas aulas, não se trata de endossar tal discurso sobre a mitologia do futuro do povo, se este futuro for dissociado das relações com os outros corpos com os quais a personagem entra em relação. O futuro torna-se uma categoria política, é preciso construir o futuro e não esperar que a mitologia se realize. Do conjunto de tais relações, poder-se-ia pensar em um sistema geopolítico dos personagens na trama dos acontecimentos no filme.

Historicamente, a sociedade brasileira é marcada entre outros elementos por uma violência estrutural das relações entre pobres e ricos, entre homens e mulheres. Nem antes, nem durante o regime dos militares, nem mesmo depois de findada a era autoritária, em nenhum momento da história da vida política foi permitida a conquista de uma autonomia por parte do subalterno. Atribuir tal liberdade aos personagens subalternos construídos por Olney São Paulo para “falar por si mesmo” significa ratificar um apagamento sistemático desta violência histórica sofrida. A forma grito, conforme já discutido rapidamente, endossa o que se está afirmando aqui nos termos de violências permanentes na sociedade e na cultura brasileiras. Ao mesmo tempo em que o grito da terra significa a possibilidade rara de sobrevivência ao subalterno e sua conquista de um futuro digno por enquanto postergado, ele torna visível uma diferença qualitativa em relação à noção de discurso.

Em função deste deslocamento discursivo que a noção de subalterno põe em movimento, interessa pensar a terra que o Estado prometeu ao povo brasileiro e que não veio, a revolução que as lutas da esquerda prometiam a este povo nordestino e não vieram, a impossibilidade da venda da produção de farinha de Silvério no filme que não pôde ser vendida ao arrogante Coronel, pois o preço que este o oferecia não atingia o mínimo necessário à subsistência.

Tudo está para ser feito, conquistado como realidade histórica, os personagens tornam-se devires da subjetividade, não se regulam por um pressuposto moderno individualizante do tipo: “olha lá o subalterno”. Sobreviver é se inventar. Tal dinâmica de constituição dos personagens inclui até mesmo o sertão e o Nordeste do Brasil, se entendermos tais categorias como uma multiplicidade de modos de viver distintos, situados no aquém das prerrogativas modernizantes instituídas naquele momento. Localizado no exterior das políticas dominantes vigentes, o sertão que grita para Olney São Paulo não se constitui como um espaço nacional fechado e predeterminado na narrativa e tal condição é sua potência. Se, por enquanto, se pode afirmar que tal sertão vive no corpo do sertanejo, não se trata de reivindicar a autonomia política dos personagens que o habitam, mas é hora de pensar o sertanejo como um deslocamento discursivo tal como um devir da subjetividade.

Mariá e Lóli

A modernização da cultura brasileira promovida pela implantação da indústria cultural no Brasil, e todo o conjunto das forças políticas em circulação naquele momento, torna possível como expressão da resistência ao regime a construção do subalterno em Grito da terra, filme produzido em meio às agitações decorrentes da emergência do autoritarismo de Estado no Brasil e de toda uma miríade de organizações políticas críticas ao regime. Como consequência, a desconstrução do subalterno desde uma identidade fixa em um devir da subjetividade torna evidente os limites desta construção da alteridade operada pelo discurso da Nação. Entre os que foram reconhecidos pelos seus direitos por

esta última, o subalterno é a diferença que não totaliza, o vir-a-ser da subjetividade que escorrega por entre as brechas dos mecanismos de vigilância.

Ao mesmo tempo a construção fílmica torna visíveis os limites da modernização da cultura, da história e da sociedade brasileiras. Em *Grito da terra*, em que pesem suas relações com a estética realista da trilogia do sertão – que agrupa filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os Fuzis* e *Vidas secas* –, o foco é o povo, o outro da Nação que então se modernizava; traço de hibridez entre um passado e, com ele, de tradições familiares que sub-existiam como um efeito residual diante das relações ditadas pela emergência da modernidade.

Nessa passagem da tradição à modernidade, como os sertanejos não se completam porque não foram reconhecidos nos seus direitos, nem o sertão, as duas protagonistas, Mariá e Lóli, considerando a centralidade pretendida em torno do gênero em *Grito da Terra*, tornam-se ambíguas na trama dos acontecimentos, pois ocupam uma dupla condição de subalternidade, seja por conta das relações que organizam a tradição familiar, patriarcal e religiosa; seja ainda por pertencerem a estruturas familiares de pequenos agricultores subalternizados pelo poder dos grandes proprietários de terra.

São visíveis diferentes estruturas de significação que, ao mesmo tempo em que se conectam nas/pelas relações das personagens, atualizam violências históricas que se hibridizam como efeito do processo de constituição das minorias de classe, raça e gênero, na história recente da vida política no Brasil. Nas duas famílias, Lóli e Mariá se constituem como alvo de uma violência histórica, cuja genealogia pode ser creditada à posição da mulher na instituição da família patriarcal no Brasil.

Se o metafísico e o histórico se entrelaçam na constituição da família patriarcal do homem branco cristão na história do Brasil, que Gilberto Freyre (2006a) localiza como centro das relações em contexto colonial; para dar conta daquelas relações que extravasavam o círculo familiar, o mundo “das pessoas minhas” – conforme até hoje é possível se ouvir, inventa os lugares da mulher branca, da mulher negra e da mulher indígena, como forma de garantir a supremacia. São como duas pontas de um fio: de um lado, a integração no estrito círculo das relações familiares; do outro, o perigo da dissolução do povo brasileiro, a partir do convívio de “pessoas de família” com aquela “gente sem família” que envolve questões políticas concernentes à justificação da escravidão, da catequização e da educação de criaturas do lado de cá do atlântico, que precisavam ser integradas.

O objetivo neste trabalho não é discorrer sobre a genealogia da instituição familiar, mas falando rapidamente, um paradoxo se lhe impõe no modo como Freyre centraliza a instituição como gabarito da inteligibilidade dos processos de construção das hierarquias, entre os séculos XVI-XVII com *Casa Grande & Senzala* (2006a), para, em *Sobrados e Mucambos* (2006b), localizar entre os séculos XVIII e XIX a emergência da dimensão pública como efeito desta estrutura privada de relações. Paralelamente à distinção privado versus público, como não se trata de vislumbrar um “fora” do poder, os lugares de raça, gênero e classe utilizados para se referir à alteridade tornam-se efeitos do discurso da família. A vida em contexto colonial brasileiro se construía sob o signo da obediência a valores medievais, absolutos, que forneciam os critérios à localização dos comportamentos dissidentes.

Nos anos 1960/1970, mesmo que o contexto histórico que agora emerge associado a um quadro de autoritarismo de Estado seja diverso, isso não significa que a família possa ser compreendida simplesmente como o “lugar de amor”, tal como se estivéssemos diante de uma instituição completamente livre de relações de poder. Embora esta matriz tenha sido sucessivas vezes reinterpretada, em que pese a permanência da violência contra

a mulher, objeto de reflexão deste texto a partir das personagens de Olney São Paulo –, a instituição familiar da segunda metade do século XX reintroduz novos modos de garantir o poder nas mãos do mundo masculino, branco e religioso; recusando sistematicamente outros modelos de família ou, simplesmente, outros *modus operandi* de estar junto.

Freyre desenvolve um pouco mais este argumento em torno da centralidade da escritura da família patriarcal na garantia da colonização no Brasil, assinalando que, ao contrário de outras localidades que se constituíram sob a égide do pós-colonial, no caso do Brasil a “opção pelo particular”, representada pelo comando nas mãos dos donos de terra, funcionou como um elemento importante no modo de agir sobre o outro característico da empresa colonial portuguesa nos trópicos.

Diante desta genealogia da instituição familiar e de todo o paradoxo que ela impõe entre o “amor de deus” e a sociedade escravocrata no Brasil colonial, voltando para as famílias de pequenos produtores de farinha e de fumo em Grito da terra, percebe-se que as posições sociais de Lóli e de Mariá não estão dissociadas desta agência colonial, mas seus lugares se constituem mediante uma reinterpretação de posições sociais de mulheres já em circulação, constituindo diferentes signos do poder masculinos com o objetivo de controle ao longo dos diferentes contextos da história da vida, da política e da cultura brasileiras.

Em diversas passagens do filme, os acontecimentos vão se alinhavando com as relações de tais mulheres com os outros personagens. O objetivo nesta leitura crítica da violência contra a mulher não é interpretar o duplo lugar de subalternidade das personagens femininas pela oposição aos discursos dominantes, em especial aos lugares ocupados pelos chefes de família (Silvério e Apolinário), pelas figuras do professor e do Coronel Sebastião.

Ao contrário do dualismo, que simplifica a complexidade das relações em torno da dicotomia entre elite e povo ou entre poder e não poder, interessam os deslizamentos que as posições de gênero vão operar por entre as brechas das estruturas família-cultura-patriarcado e economia-sociedade-desigualdade como os dois registros da vida social. Desse modo, em meio as fortes violências presentes naquele contexto, o discurso sobre tais personagens articula-se à possibilidade de desvio das regras. Nesse sentido, interessa falar de mulheres possíveis, devires da subjetividade operados nas rachaduras dos discursos instituídos.

Se o modelo da política masculina instituída da compra e venda dos recursos econômicos se reparte no registro de significação das duas estruturas familiares subalternas em Grito da Terra, não se pode esquecer, lembrando de Michel Foucault (1979), que o desvio implica uma construção micropolítica subversiva de um lugar de fala possível. Seja na família ou fora dela, uma das maiores contribuições dos estudos sobre o sujeito do feminino (Mariano, 2005) foi ele partir da premissa de que não existe “a mulher” como sujeito estabilizado senão na economia do patriarcado, mas o que se verifica são performances de gênero. Consequentemente, como a construção do gênero é cultural, pautada em valores que já estão em circulação em uma dada cultura e sociedade, interessa refletir sobre alguns mecanismos utilizados na construção de tais posições, a partir de trajetórias de vida de mulheres diferentes como Mariá e Lóli.

Em função das dificuldades para sobreviver, as trajetórias são precárias, não apontam para um futuro como algo fixo. É possível que o pertencimento aos laços de sociabilidade prescritos na cultura da região, às tradições populares e ao lugar de autoridade da família sejam possíveis de permanecer; que o futuro prometido pela modernização se efetive como conquista histórica e que as condições de vida daquele povo filmado em Grito da terra melhorem, mas é possível também que nada se efetive e

que, ainda assim, o futuro desejado para tais mulheres seja diferente daquele que já é violentamente vivido. Entre o desejado e o vivido, nada está certo nem para Lóli, nem para Mariá, nem em sentido mais amplo para os diferentes posicionamentos da subalternidade.

Logo no início do filme, se, conforme afirma Lóli em conversa com seu pai que se encontra sentado no chão da varanda da casa de sua família, em um plano filmado de cima para baixo, “a cidade é que tem dinheiro”; enquanto que, segundo ela, no sertão “todos vivem olhando para o céu e adivinhando se vai chover ou não” – discurso muito aproximado do que Jorge, sócio do Coronel Sebastião no negócio da farinha, faz ao chegar de volta de sua ida à cidade –; é porque tal passagem torna visíveis trajetórias diferentes, que precisam se inventar sem futuro garantido. Os diferentes envolvidos são construídos como estruturas moventes, incompletas, que não totalizam o sentido em torno do que seria essencialmente “a mulher”.

Em conversa com Geraldo, irmão de Lóli – os dois sentados no chão do terreno da pequena propriedade da família dela, os personagens são filmados de frente em plano americano –, Mariá é a imagem do apego à tradição familiar, ao casamento e à continuidade daquele modo de viver instituído como regra entre os moradores da região.

Ela diz a seu futuro marido que deseja casar, ter filhos e viver com os pais deles, “saindo todo dia junto com todo mundo para trabalhar na roça”. Sua declaração ao seu futuro marido (único possível diante escassez de pretendentes), recém chegado de uma visita malsucedida que fez a um rico coronel da região para pedir-lhe trabalho, é indicativa do modo como sua futura esposa repete a ordem tradicional familiar, ao mesmo tempo em que legitima e naturaliza a divisão das tarefas entre seu futuro marido, que só vive fora, e a sua condição de mulher, única filha de Apolinário e Damiana, pequenos produtores.

Em função da miséria de todos, os chefes das famílias, Silvério e Apolinário, sem falar em Geraldo e Jorge, estão a todo momento na narrativa procurando algum trabalho como forma de ganhar dinheiro. As mulheres, seja Mariá e Damiana, sua mãe, além de Constância, mãe de Lóli, não aparecem em momento nenhum associadas à busca pelo emprego. À posição de homem provedor, articulado evidentemente com a esfera econômica e/ou com a compra e venda da farinha e do fumo; a tradição familiar prescreve às mulheres a condição de donas de casa e suas filhas, todas sustentadas pelos seus respectivos maridos.

No entanto, Lóli é desapegada, nômade, não se reconhece nas relações, não participa da roda de samba, não trabalha na casa de farinha junto com as outras mulheres da comunidade, não deseja casar nem ter filhos. Vive de forma alheia aos acontecimentos, suas andanças em plano geral dão a impressão da personagem contemplar a realidade como se estivesse de fora dela; não obstante, isto não significa que sua posição não seja política ou que ela não estabeleça relações como forma de se constituir como subjetividade.

Sua potência é de diferenciação em relação a sua família, mas também em relação ao sertão e à luta do povo liderado por homens em busca de melhores condições de vida. Duas passagens são indicativas dos meandros nem sempre confiáveis e/ou previsíveis do seu modo de agir. A primeira delas é quando, escondida no mato, deita-se com Jorge através da fabricação de uma sexualidade estratégica que não caminha para o casamento. Depois do ocorrido, o jovem a procura em alguns momentos, mas ela o recusa dizendo que “aquilo lá tinha sido uma coisa de momento”. Cenas adiante, Lóli e o Coronel são surpreendidos por Jorge, seu sócio na venda de farinha e amante ocasional da personagem, enquanto flertavam no balcão da venda do Coronel. O flerte fica evidente

para todos do triângulo amoroso, muito embora nenhum deles assuma publicamente tal relação.

Entre os planos fechados com os rostos de um e de outro personagem, Lóli percebe que Jorge está com uma faca na cintura e, sem dizer nada, abandona de forma alheia o local, em direção a uma mata mais fechada. Percebendo o suposto flerte da moça com o Coronel, Jorge deixa e vende logo em seguida e a segue. Lóli percebe que seu plano tinha dado certo, quando o encontra inicia uma relação sexual e, naquele momento em que o sertanejo descansa deitado sob o corpo da mulher que deseja, rapidamente ela pega a faca que está na sua cintura e o golpeia violentamente na região do peito. A câmera fecha e se abre na cena do enterro de Jorge, com a família de Lóli toda presente.

O objetivo maior da personagem ao matar o sócio do Coronel no negócio da venda de farinha, como este havia percebido um flerte entre os dois, era liberar o caminho para conquistar o Coronel e ganhar algum benefício com isto. Jorge morreu, primeiro porque estava portando uma faca; depois, pelo fato de ter feito relações sexuais com sua futura agressora e ter percebido a relação indesejada do ponto de vista social entre Lóli e o Coronel.

Do ponto de vista da mulher, nem Jorge ou o Coronel são pretendentes com chances de se transformarem em seu futuro marido, como se observa na estrutura equivalente que organiza a relação de Mariá e Geraldo. Nesta, o elemento que faz a máquina dos afetos funcionar é o casamento; na outra, é o uso estratégico da sexualidade como forma de garantir à personagem subalterna alguns dividendos. Ao contrário da filha de Silvério, Lóli se infiltra de forma arriscada em uma dimensão masculina da vida social, como a venda do fumo da família por um preço acima do mercado.

Para conseguir o que deseja, ela aparece algumas cenas adiante em seu quarto sentada em uma penteadeira, olhando-se insistentemente ao espelho, arrumando seus cabelos e observando o decote do vestido. Em seguida, passa um pouco de talco na região dos seios para deixar Sebastião atraído. Não se trata de um processo de submissão, mas de transgressão no modo de organização da ordem masculina e familiar vigente.

Quando a relação afetiva da personagem é comparada com a relação de Geraldo e Mariá, o momento em que, sentados no chão do quintal da pequena propriedade, o filho de Silvério a pergunta se ela vai ao baile, é indicativo deste efeito de contraposição com a estrutura afetiva entre Lóli e o Coronel. Mariá lhe responde dizendo que não sabe. Ele acrescenta que seu pai provavelmente irá. Daí ela deduz imediatamente que irá também. A personagem diz inclusive que havia preparado seu vestido para ir ao baile e que Geraldo devia vê-lo, pois possuía “um bordado que era uma coisa linda”. O que está em questão com o vestido, ao contrário do gesto de Lóli de passar o talco antes do encontro com o Coronel, associa-se à permanência de uma ordem social, na medida em que garante a frequência a um evento entre os moradores daquela região e, com ela, o reforço de valores morais que já existem em circulação.

O baile já é um evento consolidado entre os habitantes daquela região. Garantir a presença em um tal compromisso garante, por sua vez, o estabelecimento do liame de sociabilidade e o reforço do status quo. Ao contrário de tal movimento, os planos de Lóli para o Coronel, que agora ela manipula sexualmente, são confirmados cenas adiante quando os dois, sentados à cama, à medida que a câmera os filma de frente e de cima para baixo, a mulher arditamente diz ao seu companheiro que não quer o dinheiro dele, põe a quantia paga pelo fumo em cima da mesa, e depois joga o laço: “quero você”. O Coronel a responde: “você sabe que eu sempre quis casar com você Lóli, mas preciso ficar rico antes para não acabar como seu padrinho”.

O devir-apego de Mariá se constitui como repetição para dentro de si do lugar da mulher na tradição patriarcal, visível pela fórmula do “viver todo mundo junto trabalhando na roça”. Como expressão de um devir-alheio ao que se passa ao seu redor que não seja do seu interesse, Lóli se orienta pela relação com o fora dos valores instituídos, seu desejo é se mudar para a cidade ou, mais especificamente falando, como ela mesma diz, “largar esta pobreza onde não acontece nada”. O deslocamento que a personagem opera na estrutura instituída dos valores morais cultuados naquela região prescreve não apenas a mudança espacial da residência da família do interior para a capital, do ruim para o bom; mas envolve também a desterritorialização (Deleuze, 1996) do lugar social da mulher prescrito na/pela tradição. No movimento que constitui a personagem, o que é “bom” não é permanecer no mesmo lugar já prescrito e consolidado para a mulher habitar, mas torna-se bom deslocar tal lugar, habitar as brechas que se abrem decorrentes do deslocamento de um lugar para outro, criando novas relações.

Em relação à ordem econômica masculina apresentada no filme pela compra e venda de fumo e de farinha das duas famílias de pequenos agricultores da região, tal desconstrução das posições das mulheres protagonistas em *Grito da terra* se aproxima do que Peter Pál Pelbart (2000), comentando a relação do trabalhador com as lutas políticas diante da opressão sofrida pelo sistema capitalista a partir de uma declaração de Michel Hardt feita pelo movimento operaísta italiano nos anos 1970, argumenta que para lutar contra o capital a classe trabalhadora se sentiu impelida a lutar contra si mesma enquanto capital. Argumenta ainda, Pelbart, “é a luta do trabalhador contra si mesmo. É a luta do trabalhador contra o trabalho, é a luta do trabalhador atacando a sua própria essência imputada”. Segundo ele, Hardt viu nessa luta “um exemplo do que Nietzsche chama de transvaloração de todos os valores, uma ilustração sobre o homem que quer perecer. Somente com um suicídio da sua própria essência, o trabalhador poderia resgatar sua potência criadora”.

A escritura do lugar de Lóli em *Grito da terra* se torna um problema político articulado com a noção de entre-lugar. O exemplo trazido por Santiago (2000), ao comentar a obra de Jorge Luís Borges, Pierre Menard, autor de *Quijote*, torna-se indicativo deste projeto literário e político ao mesmo tempo de tornar-se simultaneamente um projeto alinhavado tanto com a assimilação do modelo dominante da tradição, quanto com a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e o desloque. Diante de Santiago (2000) lendo Borges, qual foi o gesto de Pierre Menard? O texto nos esclarece que o objetivo da Mme. Bachelier era classificar todos os projetos literários do escritor, romancista e poeta simbolista. Entretanto, quando ela se deparou com o projeto de “reescrever o *Dom Quixote*”, “não outro, mas o *Quijote*”; considerado por ela como “o mais absurdo e o mais ambicioso” dos projetos do autor argentino, sua omissão em inventariá-lo como parte da obra vem do fato de que Bachelier não consegue ver a obra invisível de Menard. Para a crítica, este projeto do escritor era totalmente invisível. Vejamos como Santiago (2000) diagnostica a situação entre visibilidade e invisibilidade da obra de Menard a partir da noção de entre-lugar que o personagem habita, e de como tal argumento pode ser útil para se compreender de onde falam as mulheres em *Grito da terra*:

Os poucos capítulos que Menard escreve são invisíveis porque o modelo e a cópia são idênticos; não há diferença alguma de vocabulário, de sintaxe, de estrutura entre as duas versões, a de Cervantes e a outra, a cópia de Menard. A obra invisível é o paradoxo do segundo texto que desaparece completamente, dando lugar à sua significação mais exterior, a situação cultural, social e política em que se situa o segundo autor. (SANTIAGO, 2000, p. 24).

Habitante do entre-lugar entre a cidade e o interior, entre o que a tradição familiar prescreve e o que ela pode vir-a-ser, o que está em jogo em uma comparação dos lugares de Mariá e Lóli é a construção da subjetividade por intermédio de diferentes valores e/ou diferentes trajetórias de vida. A cena das duas amigas conversando sentadas em uma pedra, filmadas de frente no quintal da pequena propriedade da família de uma delas, torna visível a diferença entre suas trajetórias de vida. Após o pequeno diálogo, que se dá em torno do que cada uma deseja para si no futuro, elas voltam para suas casas por caminhos diferentes e ao mesmo tempo significativos do que a narrativa põe em discussão.

Mariá, mais afeita à permanência da situação, volta em direção à casa, ao centro da propriedade; enquanto que Lóli, como deseja viver fora daquela situação, volta em direção à cerca que separa o limite da propriedade com o mundo de fora dela, habitado por relações que ultrapassam o registro da família. Embora ligadas pela amizade desde meninas, a cena deixa ver como, apesar de terem tido histórias familiares bastante semelhantes desde a infância em função da carência material, com o passar do tempo, cresce a distância entre elas.

Em outros momentos, esta diferença entre as protagonistas fica mais visível nas relações familiares. O filme começa com a cena de Lóli deitada e, em seguida, mostra a personagem na varanda conversando com seu pai, pedindo-lhe que venda a fazenda e que vá morar na cidade. Seu olhar é para fora, seu movimento é de desvio. Para garantir um efeito de contraposição, a personagem de Mariá é apresentada no início do filme sendo acordada pela sua mãe para ajudar na ordenha da vaca. Seu olhar é para dentro, seu movimento é de repetição do conjunto das práticas cotidianas que a tradição familiar prescreve.

Os diferentes movimentos de construção da subjetividade vão se acentuando, de acordo com o modo como cada uma delas movimenta suas relações na trama dos acontecimentos. Lóli vai se tornando cada vez mais incongruente diante do gabarito masculino/patriarcal das relações familiares, chegando a desafiar abertamente, em uma cena mais adiante, este quadro normativo da tradição de sua família, quando vende a produção de fumo da pequena propriedade familiar para o Coronel Sebastião sem a permissão de seu pai. Como o preço alcançado na negociação foi bem acima do admitido no mercado, quando este fica sabendo da façanha de sua filha, a reprime violentamente. Lóli o responde à mesma altura, dando a entender sua posição como contraposta à de Mariá. O diálogo entre o pai, Silvério, sua mulher, Damiana, e Lóli, a filha, se estrutura da seguinte forma:

Pai: porque ele comprou sua safra de fumo, minha filha? Espantado pela façanha da filha, Silvério chama Damiana, mãe de Lóli, para tomar lugar na conversa, ao mesmo tempo em que esta pergunta à filha:

Damiana: quem manda nessa casa é você ou seu pai, minha filha?

A jovem responde, tornando visível um movimento de subversão da ordem tradicional popular masculina:

Lóli: quem manda é ele, mas quem vendeu a saca de fumo foi eu e tá vendida

Silvério desconfia das relações de sua filha em função do presente que ela ganhara do Coronel, quando arrematou um pequeno cordeiro no leilão da cidade. Este sistema familiar de vigilância (Foucault, 2002) do homem branco sobre o corpo da filha, além da violência verbal, comporta ainda uma violência física. Um pouco antes, em um plano geral filmado com seu filho Geraldo enquanto pai e filho trabalham no campo, ao ser perguntado pelo neófito se ele tinha visto o presente que a irmã recebera do Coronel, Silvério o responde, tornando visível sua desconfiança quanto ao comportamento de sua filha:

Silvério: mas eu corto aquela burra no chicote!

Na cena do diálogo com sua filha e mulher, Silvério retoma tal preocupação já expressa cenas antes para Geraldo, e aproveita para questionar sua filha:

Silvério: no leilão foi o presente, agora o Coronel comprou a safra de fumo por um bom preço; não sei o que se passa nessa sua cabeça de vento, minha filha.

Lóli: Pois eu sei, eu quero é me ver livre dessa porcaria, nem que eu tenha que viver à toa por aí.

O tom da violência verbal percorre o diálogo entre os membros que organizam a dimensão familiar na vida daquela região, não deixando de incluir, vez por outra, a julgar pela ameaça do chefe de família confidenciada a Geraldo e pelo tapa na cara que dá em sua filha, uma violência física sobre o corpo da mulher. No caso de Lóli, se observa um abalo em tais relações familiares. A sobrevivência, o compartilhamento aos valores de família e o pertencimento à tradição religiosa do sexo orientado para o casamento tornam-se explicitamente políticos. Seu diálogo com o chefe da família assume o contorno de um ato de subversão, ficando inclusive claras tanto a contraposição com a valorização da estrutura familiar por parte de Mariá, quanto a posição de subalternidade assumida e naturalizada pela sua mãe (de Lóli) diante do grupo familiar desta.

Para Mariá, conforme será explicitado ao longo da narrativa em conversa com Lóli –, o que existe é seu lugar prescrito pela tradição familiar. “Se na casa do bom homem quem não trabalha, não come”, como diz o provérbio popular, ao ser acordada compulsoriamente pela sua mãe para tomar seu lugar nas tarefas domésticas, a personagem não esboça qualquer reação contrária à ordem estabelecida. A vigilância lhe domina o corpo de tal forma que ela torna-se interna, conforme assinala Foucault (2002), em relação à ordem que constitui a subjetividade. Mariá faz o que deve ser no discurso dominante e sente que isso é bom. Seu lugar é alí: acorda rapidamente, levanta da cama, coloca uma roupa adequada e aceita seu papel que lhe foi determinado, ajudando na construção da sobrevivência da família e na autoridade do homem bom, seu pai.

Ultrapassando o registro fílmico, a filha de Apolinário e Constância associa-se à construção da sobrevivência do povo no Brasil dos anos 1960. Já o termo “porcaria”, utilizado por Lóli no diálogo com seu pai, é utilizado para se referir à mesma coisa, qual seja, as duras condições de vida do povo daquela região pobre onde não acontece nada. Sua posição, portanto, torna-se ambígua em função das relações que estabelece no local, deixando ver como seu olhar crítico exterior inclui a percepção dos limites das construções estabelecidas e as relações que estruturam sua tradição familiar.

Lóli não aceita seu lugar nesta porcaria de vida que lhe foi imputada, incorporando-se à trama dos acontecimentos por intermédio de sua posição crítica contra a ordem estabelecida. Ela se infiltra nas questões do mundo masculino naquelas duras circunstâncias de vida. Seu diálogo com Silvério faz emergir o trânsito da personagem entre o dentro e o fora da família, entre a obediência às ordens do pai voltadas para a repetição cotidiana das atividades domésticas (como se observa com Mariá), e a produção de uma subjetividade clandestina que opera uma infiltração indesejada no mundo masculino dos negócios, mas também no mundo de suas relações afetivas não reconhecidas publicamente com o Coronel.

Entre o sujeito, o poder e a verdade, a personagem não reivindica um lugar já prescrito para habitar, mas se inventa como diferença de gênero, diante de um “nós” que não está dado. Sobre a genealogia desta atitude crítica que a personagem atualiza em Grito da terra diante do poderio da tradição e/ou do chefe de família – que segundo Foucault (2002) emerge a partir do século XV tornando-se questão fundamental nos séculos XV e XVI –, o filósofo define claramente a atitude crítica como a arte de não ser governado e o faz a partir de algumas ancoragens históricas. Veja uma destas ancoragens para a atitude crítica na qual ela encontra, por assim dizer, a emergência do direito natural a partir do século XVI:

Não querer ser governado, está aí o segundo ponto de ancoragem, não querer ser governando assim, não é mais querer aceitar essas leis porque elas são injustas, porque, sob a antiguidade ou sob o seu brilho mais ou menos ameaçador que lhes dá a soberania de hoje, elas escondem uma ilegitimidade essencial. A crítica é então, desse ponto de vista, em face do governo e à obediência que ele exige, opor direitos universais e imprescritíveis, aos quais todo governo, qual seja ele, que se trate do monarca, do magistrado, do educador, do pai de família, deverá se submeter. Em suma, vocês querem, reencontra-se aí o problema do direito natural. (FOUCAULT, 2004, p. 147).

Outros personagens executam diferentes trânsitos no processo de constituição da subjetividade, evidentemente que comportando significados diversos em relação ao movimento de Lóli diante da crítica à ordem familiar. Silvério, seu pai, e Apolinário, pai de Mariá, ao mesmo tempo em que são reconhecidos como chefes na ordem institucional familiar (reconhecimento esse percebido como discurso institucionalizado, através da já referida participação da Constância, mãe de Lóli, no diálogo entre sua filha e seu marido); quando tais posições são relidas desde fora do âmbito doméstico, os personagens que as habitam não permanecem os mesmos nas relações que estabelecem.

Considerando o trânsito dos personagens masculinos e chefes de família quando localizados na ordem da tradição familiar, para a condição de subalternos quando são localizados do ponto de vista social, fora do âmbito privado, o efeito de desmonte da mitologia do povo unido (Teixeira, 2003) que tal movimento de construção e desconstrução dos personagens torna visível põe por terra o projeto de construção da Nação.

Em Grito da Terra, ao contrário da mitologia do sertanejo forte, não se observa sujeitos construídos de forma monolítica, cheios de si mesmos e portadores de uma consciência social completada como fenômeno histórico. Silvério e Apolinário não são identidades que respondem, vamos dizer assim, por uma unidade estabilizada de sentido em torno do “eu”, mas tornam-se outros à medida que a ordem privada se transmuta em ordem econômica. Nesse deslize entre diferentes dimensões da vida social, ambos os chefes de outrora voltam sempre a ser chefiados pelo grande produtor da região.

O final de Grito da Terra aponta para a relação de força entre esta dupla condição de subalternidade das mulheres e o conjunto das relações que elas estabelecem na trama dos acontecimentos. A violência institucional está presente em todo momento da narrativa e estrutura a posição das personagens. Tomando como referencia a violência verbal embutida no diálogo entre Silvério e Lóli, seguida da violência física do seu pai dando-lhe um “tapa na cara” por ela ter se inserido na ordem da compra e venda do fumo; Lóli é alvejada por um tiro de espingarda disparado pela figura do professor, filmado em plano de frente. A força do acontecimento advém da impossibilidade de o subalterno falar como desvio em relação à dupla ordem de poder masculina da tradição familiar e dos grandes coronéis.

O saque da farinha, o assassinato da mulher

Em certo momento, a farinha do Coronel Sebastião que estava sendo transportada em burros pela estrada para ser vendida é saqueada pelos retirantes liderados pelo professor. O personagem atualiza o clamor pela educação dos pobres no Brasil, bem como pela promessa de dias melhores para os moradores de uma região marcada pela seca. Os planos das pessoas, em sua maioria homens, comendo avidamente a farinha seca que ainda jorrava dos sacos presos aos animais tornam visível uma fome histórica, que ultrapassa os limites do cinema em direção à história da violência contra o subalterno.

O saque torna visível a fome do povo, mas, nesse caso, ao contrário do assassinato de Jorge cometido por Lóli como forma de retirá-lo do caminho em direção a sua relação com Sebastião (assassinato inclusive acobertado pelo próprio Coronel), o que está em jogo com o saque da farinha é uma infiltração do homem pobre e negro na ordem econômica ditada pela figura do Coronel como homem branco e rico. Se se fala de duas violências, ambas são cometidas por subalternos. Entretanto, no caso da morte de Jorge, quem o matou foi Lóli, mulher, subalterna do subalterno. Do ponto de vista dos homens

oprimidos, o saque da mercadoria do grande produtor torna-se estratégia de construção da sobrevivência.

Para reconhecer a estética realista de Grito da terra como expressão de um cinema moderno comprometido com a construção da sobrevivência do subalterno, se o sujeito fragmenta-se pela ação dos poderes institucionalizados que lhe atingem o corpo e a vida em uma região pobre marcada pela seca, a violência decorrente do saque da farinha reverte o discurso instituído em processo afirmativo de subjetivação do subalterno. Não há ruptura, mas desvio, entre a violência biopolítica (Foucault, 2002) da governabilidade do Estado moderno – que, segundo Michel Foucault, opera pela lógica do racismo –, voltada sistematicamente à criação de uma fronteira entre “minha vida” e a “vida do outro”; e a violência sofrida nos corpos de criaturas invisíveis, esfomeadas, que aparecem no filme como habitantes do aquém das políticas públicas voltadas à modernização das relações de trabalho no campo.

A figura do Coronel Sebastião, proprietário da farinha saqueada, marca a posição do registro biopolítico dominante articulado com esta “função assassina do Estado” (Foucault, 2002), cujos efeitos se dão nos corpos sobreviventes daqueles retirantes maltrapilhos, à procura de “uma pequena faixa de terra” para poder lhes construir a sobrevivência. No sertão, assim como todos os personagens subalternos da trama, sobreviver é resistir; resistir é se inventar. Entre o filme e a história, entre o cinema que emerge em contexto de autoritarismo e a vida política no Brasil, é visível como na cena do saque há claramente uma subversão na política dominante de normatização do vivo (Lazzarato, 2001).

O saque implica um desvio na normatização do vivo. Quem lidera a reação é o professor, personagem comprometido com a sobrevivência do povo, com a educação e a conscientização social, mas também com a utopia da conquista da liberdade e a resistência ao regime ditatorial. Mesmo com a permanência de tais elementos que caracterizam sua complexa posição, o personagem apresenta-se também como opressor nas suas relações com as protagonistas, através por exemplo da relação que estabelece com Mariá em torno do misticismo e do patriarcalismo.

A violência faz parte do discurso que, por sua vez, exalta a possibilidade de que o subalterno tome o que lhe é de direito, quando diz aos alunos que o ouvem que o mundo é grande e a terra é para ajudar alimentar todos os “filhos de Deus”. Há uma relação de violência entre o discurso proferido e a violência sofrida pelos subalternos diante do problema histórico da concentração da riqueza em benefício dos grandes proprietários da região. Elemento importante que caracteriza o perigo desta tensão social que os retirantes representam para os grandes proprietários da região encontra-se no aviso que Nicolau, capanga de Silvério, dá a Lóli quando esta saía sorrateiramente da casa de Sebastião para visitar sua amiga Mariá, que acabava de perder seu pai assassinato pelo mesmo capanga, à mando do Coronel: “tome cuidado com os retirantes. Eles estão vindo por aí”.

A própria figura de Nicolau, como operador da violência instituída dos grandes sobre os oprimidos, torna-se política na medida em que também ele é subalterno. Como funcionário do Coronel, a violência que é capaz de acionar sobre o corpo do subalterno torna-se ela mesma tanto um signo de eficiência do trabalho que desenvolve na administração das relações de força, quanto uma violência contra si mesmo. Foi ele o matador de Apolinário por este deixar de pagar o que devia a Sebastião, foi ele ainda que queimou o barraco onde o professor dava aulas, como forma de afugentar aquela figura indesejada para longe das terras do patrão. Nicolau é a figura do desespero, mas ele não parece se incomodar com isso. Enquanto o barraco queimava, o personagem soltava risadas a plenos pulmões. Tendo em vista esta violência histórica na sociedade brasileira,

o movimento que o constitui pode ser lido, de forma similar à figura do Matador de Cangaceiro em Deus e o diabo na terra do sol (1964), de Gláuber Rocha, como uma busca pela eliminação da vida de todos os subalternos, como forma de garantir a finalização do sofrimento do povo da região (Matos, 2010).

Em Grito da Terra, o modo como toda a ordem social é construída prescreve o sentido dos lugares sociais subalternizados pelo sistema geopolítico vigente. Ao relermos seus acontecimentos finais pela perspectiva de Lóli, torna-se possível vislumbrar como ela passa a ser o alvo por excelência dos mecanismos de poder. Seu assassinato, filmado em um plano geral de frente para a personagem que corria ao encontro do lugar onde tinha se dado o saque da farinha, ganha um contorno político de uma violência suplementar (Santiago, 1976) em relação à violência da desigualdade, em muito aproximada à cena do desmaio da retirante do bando liderado pelo professor que, mesmo sem ter o que comer, dava leite ao seu filho pequeno. Muito embora algumas mulheres façam parte do grupo dos retirantes, elas ganham destaque na medida em que sofrem uma violência além daquela sofrida pelos personagens masculinos.

A sequência do assassinato se dá da seguinte forma: primeiro, o professor tem seu rosto filmado fazendo a mira da espingarda em direção ao Coronel que, montado à cavalo, se distanciava do grupo de retirantes que tinham saqueado sua mercadoria. Em seguida, a câmera se volta para um plano geral, enquadrando ao longe a personagem da mulher, Lóli, que corria pela estrada em direção ao local. Assim como o assassinato de Lóli, a cena do desmaio da retirante torna visível duas séries de violência que fragmentam a dupla posição de gênero, comer e amamentar, diz respeito tanto às duras condições de vida impostas a todos pela pobreza (não ter o que comer), quanto expõe ainda a condição suplementar da violência contra a mulher (amamentar sem comer). Trata-se de uma violência complexa, fruto de uma hibridização de violências históricas, seja no registro masculino das tradições de família, seja na ordem econômica da compra e venda de mercadorias.

Lóli morre à distância como se fosse um discurso instituído, sua morte não abala nenhum dos retirantes que estavam caminhando pela estrada liderados pelo professor. Apenas o Coronel, que havia lhe confessado desejar casar com ela, vendo o acontecido, desce rapidamente do cavalo e se debruça sobre seu corpo morto que fica estendido na estrada. Após o acontecido, todos aparecem correndo em um plano geral filmado de costas para a população que corre. Todos passam ao lado daquele corpo como se nada tivesse acontecido.

Conforme já dito, quem matou Lóli foi o professor, subalterno pobre, negro, andarilho, comprometido com a construção da sobrevivência do povo brasileiro sofrido diante da ordem de poder ditatorial de Sebastião. A posição do líder dos retirantes autoriza o saque como forma legítima de desviar da ordem estabelecida em proveito da sobrevivência do povo pobre da região, mas articula-se ainda paradoxalmente a mecanismos de violência sobre as mulheres. Quem matou foi um homem, quem morreu foi uma mulher. Não há igualdade de direitos possível. Enquanto subalterno, não se trata de circunscrever o professor nos termos de um comportamento apenas progressista (como na sequência do saque da farinha), mas o personagem encontra-se articulado ainda com a violência sofrida por uma das protagonistas mulheres.

Dado ao caráter impactante do assassinato, cabe perguntar, talvez em paralelo com a questão que o pai de Lóli, Silvério, fez antes de lhe dar um tapa na cara, perguntando pelo porquê dela ter vendido a safra de fumo ao Coronel sem consultá-lo: “qual o sentido do gesto do subalterno quando atira na referida personagem? Dada à complexidade das

relações, duas hipóteses são possíveis, mesmo que o objetivo não seja desenvolver cada uma delas; mas ambas se conjugam com o paradoxo que caracteriza o lugar do professor.

1) O professor aponta a espingarda para Lóli desejando matá-la para atingir indiretamente o Coronel. Como a personagem mantinha um caso amoroso indesejado socialmente com este, sua morte ganharia um sentido relativo ao poder soberano (Foucault, 2002) em decorrência do seu desajustamento à ordem familiar, ao casamento e ao conjunto dos elementos presentes na estruturação da trajetória de vida desejada por Mariá, sua antípoda, que representa o lugar prescrito pelo poder masculino à mulher. Como a distribuição das violências ocorre, entre outros operadores de poder, pelo gênero; o gesto do assassinato torna-se um crime de feminicídio, mas a narrativa não encaminha, ao contrário da morte de Jorge, nenhum policial para proceder à investigação e descobrir o culpado.

Lóli foi abatida por ser mulher e tal violência parece não ser indesejada. Sua morte garante a visibilidade de todo um sistema geopolítico das relações entre pobres e rico, entre homens e mulheres, sobretudo pelo fato das punições, no paralelo entre o saque da farinha e o assassinato da mulher, serem diferentes. Quem assiste ao filme fica com a impressão de que os valores das vidas dos personagens são diferentes. Enquanto o grande proprietário de terra, branco e rico, com o qual a mulher mantinha relações afetivas indesejadas, sofre com a violência dos retirantes que lhe roubam a farinha (violência econômica associada ao homem); a mulher pobre, filha de uma pequena família de agricultores, paga com a vida (morte moral, simbólica, associada à tradição). Sua morte implica o fechamento do devir-mulher. Não se trata mais de fazer sobreviver a todo custo, como no modelo da cena do retirante comendo a farinha seca roubada; mas “fazer morrer” (Foucault, 2002) como expressão de um poder soberano outorgado de forma ilegítima ao homem.

2) O professor tinha interesse em matar o Coronel, mas errou o alvo. Tal sentido é possível por dois motivos: o primeiro deles e mais óbvio se instala na narrativa como uma espécie de tentativa de revide da violência em relação ao gesto de Sebastião, que, ao perceber que roubavam sua farinha, pratica violência montado à cavalo dando chicotadas nos retirantes, em retaliação à perda de sua mercadoria. Nesse caso, a violência torna-se retaliação em relação ao roubo cometido pelos pequenos. O segundo motivo diz respeito ao fato dele ter ordenado que Nicolau, seu capanga, retirasse o professor das terras próximas às suas. Nesse caso, a violência diz respeito a um caráter biopolítico.

Para garantir que o personagem sáísse de tais terras, o capanga queima a cabana que o professor usava para dar suas aulas, à medida que se diverte com isso. Na sequência, todos eles (líder e liderados) passam a vagar pela estrada em busca de comida e de um pouco de terra para cultivar. Em ambos os motivos que inspiram a segunda hipótese, Lóli morre por acidente e/ou pela ineficiência do professor com a espingarda.

Entendendo-se este último como alguém que não sabe atirar e que não está comprometido, pelo menos diretamente com a produção de uma violência física contra o subalterno, mas contra os grandes proprietários da região, esta hipótese – dada à naturalidade com que a morte da personagem é assimilada por todos que assistem ao assassinato –, ratifica a efetividade com que o poder masculino se apodera do corpo, da vida e da sexualidade da mulher. Nesse caso, a violência contra a mulher torna-se ela mesma um personagem de destaque em Grito da terra, mas também em toda a história da vida política recente no Brasil, localizada desde os anos 1960 com a emergência de um contexto autoritário, até os dias de hoje, quando ainda se observam fenômenos sociais desde muito tempo presentes como os altos índices de violência doméstica, a cultura do estupro, etc.

Referências

- CHRISTOFOLETTI, Rogério. *Discurso da transição: mudança, ruptura e permanência*. Itajaí: Editora Univali, 2000.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Micropolítica e segmentaridade. In. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996. (Coleção Trans).
- DELEUZE, Gilles. A Imagem do pensamento. In. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000, p. 225-281.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In. *A lógica do sentido*. Tradução de Luís Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FILHO, Daniel Aarão Reis e SÁ, Jair Ferreira de. *Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971*. São Paulo: Expressão Popular, 2000.
- FLAX, Jane. Pós-Moderno e relações de gênero na teoria feminista. In. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 217-250.
- FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).
- FOUCAULT, Michel. O que é a crítica?. In. *Por uma vida não fascista*. Coletivo Sabotagem, 2004. S.T. (Coleção Michel Foucault Sabotagem).
- FREYRE, Gilberto. Características gerais da colonização portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida. In. *Casa-Grande & Senzala*. São Paulo: Editora Global, 2006, p. 64-156.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Sueli. Identidade versus singularidade. In. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis-Rio de Janeiro: Vozes, 1993, p. 37-39.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LAZZARATO, Maurizio. Política da multiplicidade. In. LINS, Daniel & PELBART, Peter Pál (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: bárbaros, civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 147-157.
- MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. IX-XXV.
- MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. *Estudos feministas*. V. 13, n. 3, p. 483-505, setembro-dezembro 2005.
- MATOS, Maurício. O Sertanejo Polimórfico. In. NOVAES, Cláudio e MARA, Eliana. *Cinco vezes Sertão: literatura, cinema e outras escrituras*. Feira de Santana: Edições UEFS, S.D. (Coleção Corisco. Volume 3).
- MATOS, Maurício. *Significações da violência no cinema brasileiro*. Salvador: Quarteto, 2010.
- O Grito da terra*. Direção: Olney São Paulo. Produção: Ciro de Carvalho Leite. Roteiro: Olney São Paulo e Ciro de Carvalho Leite. Elenco: Helena Ignez, João Di Sordi, Lidio Silva, Lucy de Carvalho, Maria Lígia, Orlando Senna, Roque Araújo. Feira de Santana-Bahia, 1964 (83 min.).
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PELBART, Peter Pál. Da Claustrofobia contemporânea: sobre o fim da exterioridade no capitalismo tardio. In. *A Vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 29-42.

PRAKASH, GYAN. Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial. In. CUSICANQUI, Silvia Rivera (Org.). *Debates post-coloniales: una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. Bolívia: Editorial Historías, s.d., p. 293-313.

REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*. Londrina: Editora UEL, 2001.

SANTIAGO, S. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho: ensaios de cinema e video*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: 2003.

WILLIAMS, James. Pós-estruturalismo como filosofia da diferença. In. *Pós-estruturalismo*. Tradução de Caio Liudvig. Petrópolis-Rio de Janeiro: Vozes, p. 83-116.