



**Luto e memória:  
a fragilidade do entrelugar  
em Ventos de Agosto<sup>1</sup>**  
*Mourning and memory:  
the fragility of the  
space in-between in  
Ventos de Agosto*



Vitor Cerqueira Dassie<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Meu agradecimento à Profa. Dra. Lorraine Leu pelas conversas profícuas e pelo apoio constante.

<sup>2</sup> Doutorando do programa de Estudos Culturais e de Mídia Luso-Brasileiros da Universidade do Texas em Austin, EUA. Mestre em Arte, Cognição e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – PPGArtes UERJ. Atuante na área de Política Cultural na Agência Nacional do Cinema – Ancine. Bacharel em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. Contato: vitordassie@gmail.com

**Resumo:** Ventos de Agosto, de Gabriel Mascaro, retrata a luta de uma pequena comunidade de pescadores de Alagoas ao tornar-se consciente das diversas correntes que a invadem. Representadas pelo avanço do mar sobre o cemitério local, a força descomunal destas correntes vem erodindo seus espaços de memória e ameaçando sua sobrevivência como sociedade. A ideia de entrelugar, debatida no Brasil como um espaço de afirmação e resistência ao apagamento social, encontra em Mascaro um ponto de transição em que a disparidade observada entre as forças em questão aponta para uma interculturalidade precária diante de tal desproporcionalidade e para uma ansiedade por sobrevivência e memorialização.

**Palavras-chave:** entrelugar; memorialização; interculturalidade; cinema; Brasil.

**Abstract:** Gabriel Mascaro's Ventos de Agosto portrays the struggle of a small fishing community in Alagoas, Brazil, as they become aware of the different currents that invade it. Represented by the advance of the sea over the local cemetery, the extraordinary strength of these currents has been eroding their memory spaces and threatening their survival as a society. The idea of space in-between, debated in Brazil as a space for affirmation and resistance to social erasure, finds in Mascaro a transition point where the disparity observed between the forces in question point to a precarious interculturality in the face of such disproportionality and to anxiety for survival and memorialization.

**Keywords:** space in-between; memorialization; interculturality; cinema; Brazil.

## Introdução: contemplação e silêncio

Ao encontrar um cadáver irreconhecível enquanto navegava com seu pequeno barco de pesca próximo à costa junto ao vilarejo onde vive, Jeison (Geová Manoel Dos Santos), um jovem pescador e coletor de coco, leva o corpo para a rua principal da comunidade onde, por vários dias, e mesmo diante do desconforto dos vizinhos, cuida do morto com estranho zelo e sem articular explicações, enquanto aguarda a improvável chegada da polícia. Esse evento incomum ocorre poucos dias depois dele – em companhia de sua namorada Shirley (Dandara de Moraes) – ter encontrado no fundo do mar o crânio de um antigo morador, falecido e sepultado décadas antes. Em suas duas incursões pelo mar, Jeison encontra a morte duas vezes. A comunidade, que está sendo tragada lentamente pelo avanço do mar que vem varrendo o litoral da região e já começa a invadir o cemitério local, encontra-se diante da iminência de seu próprio desaparecimento. No entanto, não é apenas o mar que ameaça apagar a memória ancestral dos moradores daquele vilarejo. Outras intempéries atravessam a cidade, e a chegada de um Cientista (Gabriel Mascaro), imbuído da abstrata missão de investigar que ventos cortam a localidade, e seu subsequente desaparecimento, vão provocar em Jeison uma atitude obstinada diante daquele cadáver. A morte é uma presença constante em comunidades negras em diáspora e sua naturalização como algo inevitável parece ser uma consequência de sua própria repetição. A presença ao mesmo tempo constante e desproporcional da morte contrasta com sua invisibilidade social e leva a um estado de alerta permanente (SHARPE, 2016). E embora os personagens não sejam retratados sob ameaça, sua invisibilidade social, como veremos, é um dos sintomas da condição de *'eu' sujeito*, indivíduo potencialmente destinado a se deparar com o *horizonte da morte* (SILVA, 2014, p. 111).

*Ventos de Agosto* (2014), de Gabriel Mascaro, primeiro longa-metragem de ficção escrito e dirigido pelo cineasta, retrata o cotidiano de uma pequena e isolada comunidade de pescadores no litoral do estado de Alagoas, sob o ponto de vista de dois jovens locais: Jeison, filho de um pescador, e Shirley, que acaba de retornar da capital para cuidar de sua avó idosa. O cotidiano da vila é perturbado com a chegada do meteorologista anteriormente mencionado, que estuda as correntes de ventos locais, seguida de sua morte repentina por afogamento.

O filme lida com o entrecruzamento de mundos que têm momentos, ritmos e personalidades distintas; com a precária comunicação entre esses dois mundos, devida não apenas à distância física e temporal, mas também à distância social; e, sobretudo, com as ideias de invasão e desaparecimento, de envelhecimento e morte,

de morte e transição, condições com as quais a comunidade é forçada a lidar e que são colocadas diante dela através da incômoda presença do corpo em decomposição do Cientista, fato que leva Jeison a lidar com a morte de uma forma muito peculiar e a comunidade a lidar com a possibilidade de seu desaparecimento.

A contemplação silenciosa de Jeison encontra paralelo em outros exemplos de objetos culturais brasileiros, assim como se conecta com a ideia de entrelugar, importante marco teórico da cultura brasileira. No conto *A terceira margem do rio*, de João Guimarães Rosa, um homem decide abrir mão do convívio com sua família, assim como com toda a comunidade, ao abraçar a aparentemente inexplicável missão de viver em uma pequena canoa, eternamente flutuando sobre as águas do rio, sem jamais pisar qualquer das margens novamente. Sua atitude desperta na comunidade e na sua família uma resposta contraditória que tenta articular simultaneamente *silêncio e memória*: “[...] não falávamos mais nele. Só se pensava. Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento” (GUIMARÃES ROSA, 1988, p. 35).

Para Nicolau Sevcenko, o conto de Guimarães Rosa representa uma característica encontrada muito frequentemente em diversas esferas de expressão da cultura brasileira: a representação de uma busca interminável, ou uma paralisia mística em uma dimensão atemporal (SEVCENKO, 1992, p. 82). Característica que se repete em diversos momentos e não apenas nas artes, mas em diferentes instâncias da cultura brasileira. Esse espaço indefinível ocupado pelo pai de *A terceira margem do rio*, assim como o zelo e a expectativa em que se posiciona Jeison são também caracterizados pelo silêncio ou pela não articulação explícita de qualquer desejo. E é justamente o silêncio e a necessidade de articular resistências silenciosas que conecta, como veremos, o conto de Rosa e a contemplação mística de Sevcenko com as diferentes teorizações sobre o entrelugar na cultura brasileira ao longo da história.

O progresso anunciado na bandeira brasileira entra em conflito com essa realidade. As pessoas não compreendem por que o pai de *A terceira margem* mergulha nesse espaço do indefinido. Acham que ele enlouqueceu. Sua mobilidade não é linear e não obedece a um projeto objetivo. E Jeison também está mergulhado nesse espaço de indefinição, ou de invisibilidade social que também o coloca diante do *horizonte da morte*, uma das razões do silêncio. A inscrição na bandeira é parte de um discurso linear que o posiciona fora do projeto de nação ou à margem dele. A estupefação inicial de Jeison, que o coloca nesta posição de contemplação inexplicável e de silêncio, é resultado desse projeto. No entanto, a relação de Jeison com seu conflito, expresso por meio de sua relação com a paisagem, como veremos adiante, vai levá-lo a estabelecer e a conduzir a comunidade a uma relação mais objetiva frente à ameaça do esquecimento.

Ele sai da sua terceira margem e o que descobre é um entrelugar de interculturalidade, conforme proposto por Denilson Lopes (2012), mas também um entrelugar de desproporcionalidade das forças em disputa. Para pessoas de cor no filme, esse entrelugar constitui-se em um “horizonte da morte”, nas palavras de Denise Ferreira da Silva (SILVA, 2014, p. 119), ou seja, esse espaço que a população negra brasileira ocupa dentro da comunidade nacional se constitui de violência letal racializada e institucionalizada e de silêncio social.

Neste artigo eu argumento que o esforço de memorialização em *Ventos de Agosto* é ao mesmo tempo uma resposta ao avanço de diversas *correntes* sobre os espaços de memória daquela comunidade de pescadores afrodescendentes e uma tentativa de sobrevivência. Aponto pela contribuição do filme à teorização do entrelugar, conceito proposto por Silviano Santiago (1978) e atualizado por Denilson Lopes (2012) e Nubia Jacques Hanciau (2005). A imagem de entrelugar produzida no filme como um espaço onde atuam forças desproporcionais e onde desaparecimento e aculturação são perspectivas iminentes, traz uma nova perspectiva além daquelas visualizadas, por exemplo, na antropofagia exuberante do Tropicalismo. Uma perspectiva que vê com preocupação a relação de forças em disputa. O artigo ainda atualiza a noção de entrelugar na sociedade brasileira, demonstrando a sua relevância e peso crítico contínuos.

### **Entrelugar: articulação em silêncio**

Para Silviano Santiago, o *dilema entre silêncio e articulação* é a base do que constitui o entrelugar ocupado pela América Latina. O entrelugar é, portanto, uma forma específica de ocupar os espaços destinados pelo poder opressor ao sujeito colonizado. Uma forma que compreende estes espaços como confinamento e que, de forma tácita ou explícita, assume uma postura de confronto. Para ele, o sujeito colonizado “aceita a prisão como forma de comportamento [e] a transgressão como forma de expressão” (SANTIAGO, 1978, p. 27). A imposição de um modelo exterior e a consequente absorção e transformação destes modelos em veículos de manifestação tácita do discurso deste sujeito, o que decorre do aprisionamento em que se encontra, se converte no paradigma de ação dele ao longo da história e em diversas esferas da sociedade. Fruto da existência de hierarquias de desigualdades estruturais de origem colonial e escravocrata que persistem como “colonialidade” até os dias de hoje (QUIJANO, 2000), o entrelugar brasileiro é marcado por experiência, conhecimento e criação que têm na *transgressão* das normas impostas hierarquicamente sua forma de expressão. Para o autor ainda, o silêncio, ou seja, “a resposta desejada

pelo imperialismo cultural” (SANTIAGO, 1978, p. 19), é representado pela mera repetição dos modelos impostos pelo poder colonialista. E “nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago” (SANTIAGO, 1978, p. 28). Em sua análise do Tropicalismo antropofágico, Santiago vê o aparente *silêncio* da cópia dos modelos impostos pela colônia como o local de expressão e transgressão, que se processa através de pequenas transgressões ocultas na aparente tentativa de copiar o modelo. No entanto, em Mascara, a visão de um desequilíbrio de forças propõe um entrelugar muito mais ameaçador para os grupos que nele vivem.

Para Santiago, o código linguístico e o código religioso estavam articulados entre si, assim como ambos estavam atados ao signo do poder colonial: “Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua” (SANTIAGO, 1978, p. 16). Desta forma, articular significa estar sujeito ao poder, estar submerso nas articulações do poder; significa articular a língua e a ideologia dos grupos de poder. Daí o lugar do silêncio, ou pelo menos do silêncio aparente, como um espaço obrigatório de articulação.

No entanto, a dinâmica do *silêncio aparente* como espaço de articulação se dá também na paisagem construída política e culturalmente, área de importância crucial na recente produção cinematográfica nordestina. Para Don Mitchell, a paisagem, como corporificação das influências culturais na natureza, é um elemento profundamente político. De modo que as dinâmicas de poder nelas embutidas podem ser vistas como construções sociais (MITCHELL, 2000). A precária resistência que, por fim, os moradores da vila vão tentar impor contra o avanço das correntes que varrem o local parece impotente diante da força com que as correntes atingem seus espaços. No entanto, essas pequenas e silenciosas resistências têm sido a forma com que diversas populações brasileiras, subjugadas pela escravidão ou pelo colonialismo do passado ou de agora, têm sobrevivido diante das intermináveis invasões que sofreram ao longo da história.

O entrelugar na sociedade brasileira vem sendo debatido como um espaço de interculturalidade e troca, e como um lugar de disputas pelo privilégio de produção e perpetuação de discursos e espaços de memória. Estes têm sido objeto de disputa entre diferentes grupos sociais ao longo da história e as estruturas de domínio e hegemonia social são reproduzidas na paisagem por meio deles (HAY; HUGHES; TUTTON, 2004). Os grupos que gozam de hegemonia política tendem a impor suas próprias histórias e memórias em detrimento daquelas das minorias. Proponho que, diante do cenário pintado pelo cineasta, a relação de forças em disputa e a voracidade

que assumem os grupos dominantes em uma época neoliberal em ocupar ou esvaziar os espaços e paisagens das minorias, produz uma relação descomunal de forças que torna o entrelugar um espaço ainda mais caótico onde uma interculturalidade muito precária limita ou elimina o espaço de manobra dos grupos subalternos, atualizando desta forma a discussão sobre o entrelugar na cultura brasileira.

### Os ventos que cruzam a vila

A sequência inicial de *Ventos de Agosto* retrata Shirley sentada na proa de um barco pequeno e rústico, vista por trás em câmera fixa, com toda a paisagem à sua frente, ao mesmo tempo observando-a e inserindo-se nela. Por um lado, naturalizada e observada pelo espectador como parte da paisagem e, por outro, contraditoriamente, observando-a e incursionando por ela. A longa sequência começa sob a penumbra criada pela mata ciliar do rio por onde o barco trafega. Não há diálogo, apenas o som do barco deslizando sobre as águas e a paisagem sonora da mata. A imagem se torna gradualmente mais clara à medida que o barco se aproxima de um provável encontro de rios onde, com mais espaço entre as margens, a luz pode penetrar com mais intensidade em um quadro ainda cercado pela mata. Corta repentinamente para a mesma cena, agora em mar aberto e com o ruído do motor em substituição ao som da mata. Corta uma vez mais de forma abrupta para a cena seguinte onde, agora deitada na popa do mesmo barco, ao som de *Kill Yourself – punk rock* de fins dos anos 1970 da banda *The Lewd* de Seattle – executado por um pequeno tocador de MP3 alimentado por um *pendrive*, ela passa Coca-Cola na pele para se bronzear enquanto aguarda Jeison voltar do fundo do mar com a pesca. A incursão de Shirley, ativa e objetificada pela paisagem local, assim como seu nome e o nome de seu namorado, refaz a trajetória da interculturalidade representada no filme de Mascaro, assim como anuncia a fragilidade desta relação. Em um filme com poucos diálogos e cuja narrativa evolui baseada fortemente nos discursos da imagem e do som, não se pode dizer que o *silêncio* é quebrado pela canção norte-americana – talvez melhor seria dizer que os discursos do rio e do motor entram em um diálogo contraditório e conflituoso com o discurso *punk* da música trazida por Shirley. (Figura 1 e 2).

A visão desta paisagem pintada por Mascaro recria e condensa as ideias de um paraíso perdido, conforme articuladas por Sevcenko, e do entrelugar ocupado pela cultura latino-americana de Santiago, segundo a qual, não podendo ver-se novamente como o paraíso em sua “pureza” e originalidade, é forçada a lidar com os diferentes fluxos impostos pelas culturas colonizadoras. E diante destes fatos, de que forma o indivíduo latino-americano deve lidar com esses influxos? Este é,

para Santiago, o dilema latino-americano. Calar-se diante do fluxo contínuo de informação trazido pelos ventos colonizadores, ou seja, repetir ou tentar reproduzir à perfeição o texto imposto pelo colonizador ou ignorar totalmente os ventos que entram em terras latinas e ficar para trás no *progresso* trazido pelas nações mais *desenvolvidas*. A resposta concebida por Santiago é antropofágica: consumir os produtos culturais que chegam, ao invés de apenas reproduzi-los, e transformá-los em algo novo. Já em relação a Mascaró, que resposta pode ser lida pela imagem da jovem que possivelmente não sabe que a letra da canção lhe pergunta: “por que você não se mata?”

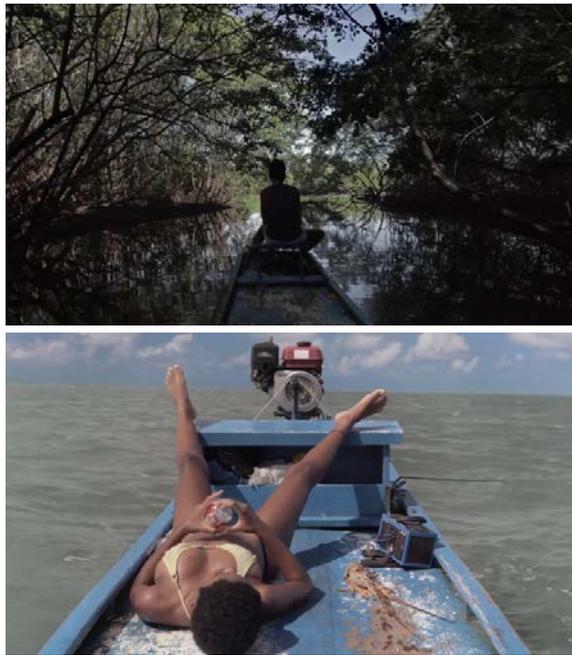


Figura 1 e 2: Shirlei, naturalizada e observada pelo espectador como parte da paisagem e, contraditoriamente, observando-a e incursionando por ela.

Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaró, 2014)

Esta mesma visão pintada por Mascaró na sequência inicial de seu filme casa ainda com as ideias de entrelugar e de espaços de multiculturalidade, multitemporalidade e multilinguagens descritos por Lopes (2012). Espaços de confluências, cortes abruptos, contrastes de luz e sombra. É, assim, a visão de uma transculturalidade não linear que desafia os discursos de unidade nacional justamente por representar uma fratura na superfície deles. Para Santiago, a “maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos

conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 1978, p. 18). Portanto, estes espaços de interculturalidade surgem como falhas na superfície do tecido social idealizado pelo poder hegemônico e como ameaças à sua dominação na medida em que atinjam algum nível mais proeminente de expressividade. Espaços de cultura popular que têm sido adotados pelos discursos contra-hegemônicos como pontos de articulação de um discurso de diversidade.

Escrito em 2012, portanto 34 anos depois do texto de Santiago, o texto de Lopes revê e amplia as ideias de entrelugar conforme trabalhadas por Santiago. Para Lopes, “O entre-lugar é a resposta teórica e política à construção de nação como sistema orgânico dentro de uma história linear. Espaço de trânsitos entre tempos, culturas e linguagens” (LOPES, 2012, p. 20). O entrelugar de Lopes é um espaço eminentemente político, onde entram em cena os diversos discursos na tentativa de escrever suas histórias e deixar suas marcas. E se apresenta como um espaço onde os diversos grupos lutam para sobreviver aos discursos e às políticas hegemônicas. Para o autor, trata-se de um espaço importante para a manutenção da diversidade. O ponto de vista de Mascaro observa a posição ocupada pelas pessoas naquela vila e põe em evidência a desproporcionalidade das forças em disputa. A imagem pintada por ele mostra uma visão da transculturalidade mais negativa. Frágil e quebradiça, ela pode se esfacelar com o encontro dos dois universos. A despeito disso, a luta diária de Jeison e Shirlei para preservar a memória da vila posiciona os personagens no entrelugar de disputa política e interculturalidade de Santiago e Lopes. E tal luta, representada, dentre outras formas, pela imagem de Shirlei, que quer se perpetuar na pele de Jeison, e pela cena final em que a comunidade se une para preservar seu espaço de memória ancestral, mas principalmente pelo confronto constante com a morte iminente que o filme impõe ao espectador, são, em última instância, a condição do *‘eu’ sujeito* em seu *horizonte de morte*. Morte trazida por um elemento da paisagem, o mar, que para Sharpe é o *cemitério dos corpos negros* (SHARPE, 2016). Tal imagem representa ainda a própria efemeridade da vida, conforme apresentada na cena seguinte pela imagem senil da avó idosa, como metonímia tanto da precariedade da condição de vida de seus moradores quanto da transitoriedade da memória da vila. Na verdade, esta visão sugere, através da imagem da brevidade da vida, a condição de fragilidade de uma das partes em disputa no discurso de entrelugar proposto pelo diretor. A própria condição do afrodescendente em diáspora contradiz essa noção de um entrelugar da *manutenção da diversidade*, uma condição que, de acordo com Sharpe, o coloca repetidamente em confronto com morte e desaparecimento (SHARPE, 2016, p. 4).

A construção da narrativa de nação no Brasil, conforme os grupos hegemônicos, caracterizada por uma eterna travessia de uma condição pré-moderna para uma condição de modernidade e progresso ideais, cria a imagem de uma nação à deriva em uma terceira margem. Não porque aspirar por progresso seja algo impossível, mas porque esta ideia está baseada em dilemas raciais e de classe nunca superadas pelas elites e pelo país como um todo. Aí reside o dilema das classes altas no Brasil. Trazer o progresso que o próprio discurso aspira, implica favorecer os grupos indesejáveis. E daí surgem também as tentativas de apagamento das culturas subalternas, de branqueamento da raça, em suma, a tentativa irreal de criar uma narrativa de nação linear, para usar o termo de Lopes (LOPES, 2012, p. 20), ou de homogeneidade branca, em um país onde os grupos e culturas não hegemônicos apresentam uma diversidade muito grande e são, na verdade, maioria. E desta forma, esses grupos indesejados, que supostamente não servem, não são adequados ou não estão adaptados ao progresso ou à modernidade, ou que simplesmente estão marcados pelo anátema de origem racial, vêm passando ao longo dos séculos por processos de apagamento e aculturação, disfarçados por outros nomes como processos de civilização, de catequização ou, mais recentemente, de salvação evangélica; ou mesmo sendo eliminados. Processo que, contraditoriamente, resulta em atraso e marginalização histórica. O que, por sua vez, dá motivo a ansiedade por sobrevivência e memorialização.

### Corpo, paisagem e subjetividade

A relação entre paisagem e subjetividade é um elemento chave na construção da narrativa de Mascaro. Para Mariana Cunha, diferente do que ocorre com o Cinema Novo e suas alegorias de nação, *Ventos de Agosto* tende a traçar retratos íntimos de subjetividades, ao contrário da tentativa cinemanovista de buscar uma essência da brasilidade em suas representações (CUNHA, 2017, p. 78). O filme se passa em uma paisagem em desaparecimento, fato que, para Cunha, sugere a própria transformação ou deterioração social e política; e é a figura do Cientista que leva a essa migração para uma visão ao mesmo tempo material e subjetiva sobre a paisagem, ao contrário da visão simbólica e alegórica da representação no Cinema Novo; além de evocar um novo tipo de relação mais sensorial e afetiva entre o personagem e a paisagem. É, portanto, na relação entre corpo e paisagem que Mascaro inscreve os retratos íntimos desta nova subjetividade ficcional. Nesta relação se recriam as necessidades e interações entre

as pessoas e o mundo. E entre estas está a ansiedade gerada pelo risco iminente de desaparecimento da vila-avó e a necessidade de sobreviver e escrever sua memória.

Ademais, a visão documentarista de Mascaro, que olha o mundo e o outro à distância, é característico do documentário brasileiro contemporâneo que, em comparação com o passado, “pretende compreender o mundo” (MATTOS, 2018, p. 475). Modernistas e cinemanovistas davam voz aos marginalizados, adotando em seus discursos os discursos deles. Mascaro tenta observar seu entrelugar a certa distância para compreender como estas populações navegam a sociedade e como interagem com ela e com o meio.

Essa nova *visão material* é projetada, dentre outras maneiras, pela presença do Cientista que observa, transforma e é transformado pela paisagem. O Cientista, que incursiona pela paisagem, que goza do privilégio da mobilidade social (BAUMAN, 1999) e que representa uma autoridade do mundo moderno – a ciência, surge como o portador privilegiado deste olhar material em detrimento de uma visão alegórica. É na relação do corpo com o espaço, tanto do indivíduo local quanto do Cientista, que o filme constrói subjetividades. A deterioração da paisagem é a deterioração da comunidade; a transformação material é a transformação do personagem; a morte do Cientista, tragado pelo seu objeto de pesquisa, é o que leva à transformação de Jeison. Afeto e subjetividade estão conectados à paisagem material.

A paisagem se transforma sem que os moradores sejam capazes de enxergar quem ou o que promove tal transformação. O Cientista, por sua vez, quer tirar da paisagem essas informações e termina tragado por ela. Don Mitchell define paisagem como um ente ativo na construção das relações sociais. Para ele, a paisagem é tanto um trabalho ou o produto do trabalho humano, quanto algo que trabalha e atua como agente social (MITCHELL, 2000, p. 93-94). É não apenas formada pelos desejos dos que nela habitam e dos grupos de poder que a constituíram ou impuseram sua localização e constituição, mas também atua formando ideologias. Ainda para o autor, a paisagem atua mistificando o trabalho de forma a fazê-lo parecer natural, ao invés de uma construção social, ou seja, ocultando as relações econômicas e políticas que a constituem e alimentam a ideologia que motivou sua criação (MITCHELL, 2000, p. 109). Em *Ventos de Agosto*, a paisagem enquanto construção social e ideológica, ao contrário, está literalmente desaparecendo, assim como a cultura e a memória daquelas pessoas. A missão do Cientista é descobrir que forças estão por trás deste processo. Se para Mitchell a paisagem mistifica as reais relações sociais envolvidas em

seus processos, o Cientista busca as relações que estão por trás dos processos que transformam e ameaçam aquela paisagem. Ele pretende desmistificar estes processos. No entanto, a mesma força que castiga a paisagem vai atingir o Cientista e isso vai desencadear a transformação de Jeison, levando-o a formar uma nova subjetividade e atitude.

A forma como a paisagem se transforma e como isso constitui a própria essência do que é o conflito interno dos personagens ocupa um lugar mais central na trama do que a própria relação entre os personagens. No entanto, essa relação entre paisagem e personagem parece ter um outro paralelo que surge como uma consequência natural do primeiro e se localiza nas relações socioeconômicas que envolvem os personagens.

Se a temporalidade local é vivenciada pelo encontro das gerações, é também atravessada pelo tempo do trabalho, ditado pelo ritmo imposto pelas necessidades e prazos das relações comerciais que o contrata. Os trabalhadores atravessam a paisagem obedecendo ao ritmo imposto pelo patrão, alcançam o campo de colheita, colhem o coco e carregam a carroceria arrastada por um trator que é conduzido por Shirley. O produto precisa chegar até o destino. No entanto, no meio do caminho há tempo para um encontro amoroso entre Shirley e Jeison que, sobre a montanha de cocos produzida por eles mesmos e seus companheiros, antes do pôr do sol, permite ao casal aproveitar a efemeridade da juventude e com isso atravessar a temporalidade do capitalismo. Aqui, os personagens transformam transitoriamente a paisagem, sem, no entanto, ter domínio sobre ela. As relações entre trabalhador e empregado hoje – assim como as relações entre senhor e escravo outrora – aproveitam o trabalho barato e não especializado para explorar as riquezas locais sem que isso se converta em benefícios para os trabalhadores ou para a comunidade. Embora aqui a cena vislumbre um espaço de transgressão do tempo de trabalho, a transformação da paisagem é um domínio do empregador, exercido sob seu mando e em seu benefício. Ainda que a comunidade detenha o conhecimento sobre a colheita do produto, não domina a relação de conhecimento e força de capital para controlar o processo extrativista que, como um todo, é mais um dos elementos que atravessam o cotidiano da vila. No entanto, a condutora do trator encontra espaço para uma pequena subversão do tempo de trabalho sobre a montanha de cocos (Figuras 3 e 4).



Figuras 3 e 4: Os personagens alteram a paisagem sem, no entanto, ter controle sobre esse processo. Resta o pequeno ato subversivo.

Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)

Nubia Jacques-Hanciau vê o entrelugar como espaços propensos à contradição e embate de opostos ou *oximoros*, “[p]alavras que associam aspectos contrários para evocar uma realidade original; personagens que unem forças opostas para criar situações novas, inéditas” (JACQUES HANCIAU, 2005, p. 5). Além disso, a pesquisadora põe em discussão dois pontos de vista distintos nas abordagens do entrelugar, uma visão otimista e outra pessimista, questionando até que ponto estes espaços de transculturalidade dão lugar a uma nova coerência ou se, ao contrário, representam espaços *mestiços* de incoerência (JACQUES HANCIAU, 2005, p. 10). O conceito de *mestiçagem*, como afirma Marilyn Miller (2004), além do fato de ter se tornado epistemologicamente fraco, especialmente quando comparado com outras categorias que vêm sendo abordadas mais recentemente, como hibridismo e mesmo entrelugar, traz os problemas da folclorização de índios e negros ao qual está associado historicamente e da erosão dos espaços destes grupos na sociedade (MILLER, 2004, p. 4). Assim, a imagem do *mestiço* está associada com projetos históricos de eliminação racial, como uma etapa intermediária no processo branqueamento da sociedade e o consequente

desaparecimento dos grupos indígenas e negros da sociedade brasileira<sup>3</sup>. Dois elementos, então, se tornam evidentes e caracterizam o entrelugar na obra de Mascaró. Primeiro, a transição para uma representação do entrelugar como espaço de incoerência aliada à ideia de *mestiçagem* em detrimento de uma visão de entrelugar como um espaço coerente de transculturalidade e troca; segundo, a visão da diferença descomunal de forças em interação na paisagem transcultural criada pelo diretor. O encontro com esses elementos incita o estado de ansiedade que Jeison vai representar através de seu estranho comportamento.

Ansiedade que contrasta com a euforia tropicalista que almeja absorver o que vem de fora e reinventá-lo, traduzi-lo. Aqui o encontro com o outro apresenta, além da dimensão da desproporcionalidade, a dimensão temporal. Os grupos hegemônicos são donos tanto do tempo necessário para esperar que aquela vila se acabe – e a pós-modernidade se caracteriza por ser uma época onde há um eterno confronto do antigo com o novo, onde derrotar o antigo é uma condição para ser uma pessoa adaptada à modernidade e uma exigência capitalista – quanto do tempo-clima, ou seja, as condições necessárias para que isso ocorra a seu tempo. A vulnerabilidade e a invisibilidade social daquela comunidade não branca diante da ameaça da modernidade são, na verdade, um reflexo da presença constante do passado escravocrata em suas vidas, o que Saidiya Hartman chama “a vida após a morte da escravidão.” (HARTMAN, 2007, p. 6).

A presença de Shirley vai servir uma vez mais de ponto de encontro e contraste entre estas duas temporalidades que, se antes era experimentada por meio de prazeres efêmeros da vida, agora começa a transitar para o estado de ansiedade que esta mesma efemeridade pode representar. Dias antes da chegada do Cientista, em uma cena que representa bem os oximoros de Jacques Hanciau – pela contraposição das imagens de juventude e de morte – o jovem pescador encontra um crânio preso entre as pedras (Figuras 5 e 6). Achado que, junto com a morte do Cientista, vai desencadear a busca que conduzirá o resto da trama. A descoberta leva o casal a interrogar os moradores mais velhos da vila para descobrir de quem seria aquele crânio com um dente de ouro, único indício que pode levar a um nome. Um dos anciãos da vila o reconhece. Trata-se dos restos de um antigo morador, falecido décadas antes, quando o ancião era ainda um pré-adolescente, e enterrado no cemitério da cidade. O mar está varrendo a memória da vila e a chegada do Cientista – imbuído de sua

<sup>3</sup> Ver Lilia M. Schwarcz (2011) e Thomas Skidmore (1974)

missão de produzir conhecimento sobre as correntes que assomam a memória da vila – vai colocar a vila mais uma vez em diálogo com a morte.



Figuras 5 e 6: Oximoro de temporalidade: imagens de juventude e morte.

Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)

### **A transição subjetiva de Jeison e a necessidade de memorialização**

Medo de esquecimento de memórias individuais e coletivas são preocupações crescentes nas sociedades contemporâneas (HUYSEN, 2000, p. 22). No entanto, memória ainda não parece ser uma preocupação consciente de Shirley, que também não parece muito empolgada em cuidar de sua avó e tampouco preocupada com o que isso representa: a imagem do encontro entre o novo e o velho e o iminente desaparecimento deste. Em uma cena em que penteia os cabelos muito brancos e que enquadra o rosto muito enrugado da anciã, Shirley demonstra pouco interesse com tais preocupações e repreende o comportamento estranho do namorado: “O Jeison está todo diferente pro meu lado, vó. Está todo abestaiado com uma coisa que tem nada a ver com ele.” No entanto, ela deseja gravar algo na pele de Jeison. Trouxe da capital equipamento e técnica de tatuagem. Ela pergunta, sobre a montanha de cocos

na carroceria do trator, se ele a deixa fazer uma tatuagem em seu braço. “Para com isso, vai? Tatuagem é um negócio que é para sempre”, responde Jeison, que se mostra preocupado com o que o pai vai pensar e é rechaçado pela namorada: “homem frouxo da porra, com medo do pai”. A ideia de eternidade parece causar desconforto em Jeison.

A mesma ansiedade com memória e eternidade ressurgue alguns minutos depois. Ao ser abordado por um restaurador ambulante de fotos, o pai de Jeison responde que não gosta de gastar dinheiro com esse tipo de coisa. “O tempo nunca apagará a lembrança de uma pessoa como você”, sugere o ambulante, para compor a montagem fotográfica com a imagem de sua mãe. Jeison quer comprar, contrariando o pai. Minutos depois, seu pai está irritado. A chuva invade sua casa ameaçando levar e estragar tudo (Figura 7). Ambos tentam precariamente evitar o avanço da água usando rodos. “Por que você deixou isso acontecer? Por que não faz o que eu mando? [...] Quando você teve a chance de cuidar do corpo da sua mãe, você não cuidou. Quando é agora você quer cuidar do corpo de um desconhecido. Covarde!”. Memória e desaparecimento vêm confrontando Jeison desde muito antes e ajudam a compor o cenário que, com a morte do Cientista, o leva a tomar as atitudes que vão causar estranheza na comunidade. A ansiedade de Jeison em relação a efemeridade da memória vai encontrar no corpo do Cientista uma forma de expressão.



Figura 7: Jeison luta contra o tempo-clima que apaga lembranças.

Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)

O zelo não articulado de Jeison ante o cadáver do Cientista cuja presença representa o ponto de articulação das diversas correntes que cruzam o entrelugar onde ele vive, em breve vai ser acolhido pela comunidade. É em seu corpo morto que Jeison expressa pela primeira vez e silenciosamente sua ansiedade com o desaparecimento e a necessidade de contê-lo – ele lava o cadáver em uma inútil tentativa de interromper o processo de decomposição – diante da estupefação da comunidade e antes que esta se junte a ele para encomendar sua alma. No entanto, o poder público representado pela polícia não tem interesse em resgatar um corpo naquela comunidade. E essa invisibilidade, como dito na introdução, é umas das condições que dão causa ao *horizonte da morte* a que está submetido o ‘eu’ *sujeitado*, indivíduo apartado pelo Estado racial brasileiro do conceito de humanidade (SILVA, 2014, p. 111). Tal condição fica evidente pela certeza tácita da ausência de efetiva obrigação em que os agentes do Estado se posicionam quanto à sua obrigação legal de atender um chamado de falecimento, sintoma ainda da segunda precondição proposta por Silva, o fenômeno da *suspensão de direitos* (SILVA, 2014, p. 104-5), por meio dos quais a sociedade impõe o *horizonte da morte* aos grupos racializados. O Cientista e o conhecimento que ele buscava iriam passar sem reconhecimento e cair no esquecimento, não fosse a vontade de Jeison e da comunidade de contrariar este interesse. Em todo caso, o cuidado mórbido que ele tem com o cadáver do forasteiro é uma barreira entre ele e a comunidade. Barreira que vai ser quebrada apenas quando Jeison superar a perda do Cientista com a ajuda da mesma comunidade, o que vai possibilitar que ele e sua comunidade passem a expressar seu desejo de memória de outra forma.

Para Christina Sharpe, em seu livro *In The Wake*, a condição dos afrodescendentes em diáspora se define pela ideia de “ocupar e ser ocupado pelo presente contínuo e mutável dos desdobramentos ainda não resolvidos da escravidão” (SHARPE, 2016, p. 22). Portanto, fato definidor de sua condição e do que ela chama “além-vida da propriedade” (SHARPE, 2016, p. 23) é a consciência dessas consequências e a presença constante da morte e do luto em suas vidas. Estar no entrelugar que ocupa Jeison e a comunidade é estar consciente da presença constante da morte que condiciona a vida e as subjetividades negras. E tanto Jeison quanto a comunidade praticam o que Sharpe chama de *wake work*, ou seja, produção de memória diante da – e impactada pela – condição que a presença do passado e a *vida depois da propriedade* lhes impõe. A insistência de Jeison em cuidar do cadáver é um

exemplo disso. Assim como o duplo velório que a comunidade vai realizar, como veremos a seguir.

A morte do Cientista e a presença de seu corpo, resgatado e trazido por Jeison e seu pai para a vila, que coloca a comunidade diante do fato inevitável da morte e de seu desaparecimento iminente, é o elemento que dispara a necessidade de memorialização em Jeison e na comunidade. Primeiro em relação à memória do forasteiro, fato que em seguida desperta a comunidade para a necessidade de produzir memória para sua própria sobrevivência. O corpo estranho e em decomposição que permanece por alguns dias na rua, ao relento, causa incômodo à vila que passa a repreender Jeison. Todos estranham seu comportamento e Shirley passa a rejeitá-lo.

Por fim, a comunidade resolve se unir a Jeison em seu esforço. Passam toda uma noite velando e rezando o defunto. Nesse ritual, a comunidade não apenas abraça simbolicamente – para mais adiante abraçar de forma concreta – a ansiedade e a transformação por que passa Jeison, como finalmente recebe o forasteiro que até então causava mal-estar. No entanto, cenas depois, Jeison e um companheiro passam a madrugada velando o morto ao som de *Baby can I hold you*, de Tracy Chapman. O duplo velório do Cientista (Figura 8 e 9), um com rezadeira e ladainhas e o outro com sucesso internacional, reafirmam e *abraçam* – *can I hold you tonight?* – o Cientista em sua posição ambígua. O Cientista conecta as imagens do tempo-clima destruidor e do tempo-modernidade destruidora e isso coloca Jeison em sua *terceira margem* ou em sua *eterna busca*. Busca e zelo indefiníveis; silêncio, desejo e articulação: tudo reunido e projetado na imagem de um cadáver que une paisagem, corpo e memória no ato de fazer luto.

Jeison, por fim, desiste da sua vã tentativa de convencer a polícia a ir buscar o corpo e, como em uma romaria, atravessa a distância entre o vilarejo e o posto policial mais próximo com o corpo em decomposição, para encontrar finalmente a delegacia fechada e, sem outra alternativa, abandonar o cadáver na calçada. No entanto, é o comportamento mórbido de Jeison, embora inicialmente visto com maus olhos pela comunidade, que vai terminar por mobilizá-los em torno do destino da própria comunidade na tentativa de construir uma barreira que impeça o mar de tragar o cemitério.



Figura 8 e 9: Duplo velório com rezadeira e sucesso internacional: *can I hold you tonight?*  
Fonte: Ventos de agosto (Gabriel Mascaro, 2014)

## Conclusão

O mar avança sobre a vila e a engole lenta e implacavelmente. A lenta marcha do mar sobre a cidade começa pelo espaço de memória por excelência. O espaço dos antepassados. Em seu artigo sobre a importância dos cemitérios como locais de memória, Marcelina de Almeida observa como os espaços de discurso e memória da cidade se reproduzem no cemitério. No estudo de caso dela, a começar pelo tratamento indigno dado aos restos mortais dos subalternos durante o episódio da transferência do antigo cemitério de Belo Horizonte para um espaço maior e mais afastado da cidade, vê-se a reprodução das disputas por espaços privilegiados de memória que acaba transformando o cemitério em uma espécie de reprodução condensada dos estratos da sociedade (ALMEIDA, 2004, p. 117). Espaço que, uma vez varrido, não apenas varre a memória dos que já se foram, mas também priva os vivos da possibilidade de memória futura.

Depois que Jeison retorna sem o corpo do forasteiro, resta à cidade cuidar dos seus. A comunidade que por fim se mobilizou no esforço de dar àquele corpo sem

rosto uma identidade póstuma por meio de velório e rezas, agora se mobiliza para tentar impedir o próprio falecimento enquanto comunidade. No entanto, a simplória engenharia dos moradores da cidade atravessada pelos ventos na sua luta contra a invasão do mar parece ser tão vã quanto a tentativa do Cientista de controlar as intempéries com suas medições. Na cena final, ao amanhecer o dia, mesmo com a barreira precária construída pelos moradores, o cemitério é mais uma vez invadido pelo mar, que é capaz de engolir tudo, inclusive os mortos e sua memória. O mesmo mar que trouxe os africanos e a cujas *trilhas* suas vidas estão atreladas. O encontro da engenharia precária dos moradores com a força do mar é o local do último encontro de temporalidades e representa também, por si só, o frágil entrelugar que ocupa essa comunidade na sua condição de espaço atravessado de multitemporalidades. Apesar da transformação na paisagem representar a transformação subjetiva de Jeison, ela também representa a transformação que sofre o entrelugar que ele ocupa. O entrelugar da interculturalidade e da antropofagia que almeja engolir o invasor hegemônico e transformá-lo em algo novo e legítimo, na visão de Mascaró pode ser engolido e devastado.

As mudanças de postura em relação ao elemento invasor – a tentativa de impor barreiras e a própria mudança subjetiva de Jeison ao sair de sua *terceira margem* – e a visão da imensidão do mar diante da precária força daquelas pessoas simples, projeta uma nova imagem dos limites da interculturalidade daquele entrelugar: uma imagem que se vê como um combate desigual. Essa visão se conecta com a imagem do nordestino que no Cinema Novo é apresentado como um revolucionário em potencial ou, nas palavras de Ivana Bentes, como “sinais de uma revolução por vir ... rebeldes e revolucionários primitivos, capazes de mudanças radicais” (BENTES, 2014, p. 121). Se conecta também com a imagem do Tropicalismo antropofágico e confiante na capacidade transformadora da interculturalidade. No entanto, a relação entre corpo e paisagem, conforme descrita por Mariana Cunha, em Mascaró leva os personagens a um processo de descoberta de sua condição de pessoas racializadas e colonizadas; e de tomada de consciência das dimensões desta condição.

## Referências

ALMEIDA, M. G. “Memórias, lembranças, imagens: o cemitério”. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 30, n. 1, p. 105–122, 2004.

BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.

BENTES, I. “The sertão and the favela in contemporary Brazilian film”. In: NAGIB, L. (org.). *The new Brazilian cinema*. 1. ed. Londres: I.B.Tauris, 2014. p. 121-137.

CUNHA, M. “Bodies in landscape: the scientist’s presence in Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo and Ventos de Agosto”. In: CUNHA, M.; DA SILVA, A. M. (org.). *Space and subjectivity in contemporary Brazilian cinema*. New York: Springer Berlin Heidelberg, 2017. p. 77-95.

GUIMARÃES ROSA, J. “A terceira margem do rio”. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 32–37.

HARTMAN, S. V. *Lose your mother: a journey along the Atlantic slave route*. 1. ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

HAY, I.; HUGHES, A.; TUTTON, M. “Monuments, memory and marginalisation in Adelaide’s Prince Henry Gardens”. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, London, v. 86, n. 3, p. 201–216, 2004.

HUYSEN, A. “Present pasts: media, politics, amnesia”. *Public Culture*, Durham, v. 12, n. 1, p. 21–38, 2000.

JACQUES HANCIAU, N. “O Entre-Lugar”. In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Niterói: UFJF/Eduff, 2005. p. 215–141.

LOPES, D. “Do Entre-Lugar ao Transcultural”. In: LOPES, D. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. p. 12-38.

MATTOS, C. A. “Documentário contemporâneo (2000 – 2016)”. In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018. v. 2, p. 474–513.

MILLER, M. G. *Rise and fall of the cosmic race: the cult of mestizaje in Latin America*. 1. ed. Austin: University of Texas Press, 2004.

MITCHELL, D. *Cultural geography: a critical introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

QUIJANO, A. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. In: LANDER, E.; CASTRO-GÓMEZ, S. (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. 1a. ed. Buenos Aires: Clacso; Unesco, 2000. p. 201-246.

SANTIAGO, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978. p. 11–28.

SCHWARCZ, L. M. “Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco”. *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 225–242, 2011.

SEVCENKO, N. “In search of the third bank of the river: reflections of the burden of the past in contemporary Brazilian culture”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 1, n. 1, p. 69–86, 1992.

SHARPE, C. E. *In the wake: on blackness and being*. Durham: Duke University Press, 2016.

SILVA, D. F. “Ninguém: direito, racialidade e violência”. *Meritum: revista de Direito da Universidade Fumec*, v. 9, n. 1, 2014. p. 67-117.

SKIDMORE, T. E. *Black into white: race and nationality in Brazilian thought*. New York: Oxford University Press, 1974.

#### Referências audiovisuais

VENTOS de agosto. Gabriel Mascaro, Brasil, 2014.

submetido em: 14 jun. 2020 | aprovado em: 22 out. 2020