



A MORTE NO FILME “VENTOS DE AGOSTO”: OS USOS SOCIAIS DO CORPO

DEATH IN THE MOVIE “AUGUST WINDS”: THE SOCIAL USES OF THE BODY

MUERTE EN LA PELÍCULA “VENTOS DE AGOSTO”: LOS USOS SOCIALES DEL CUERPO

Fabio Zoboli¹

Fernando Gonçalves Bitencourt²

Cristiano Mezzaroba³



<https://doi.org/10.46401/ajh.2020.v12.10027>

RESUMO: Neste artigo operamos uma análise fílmica do longa-metragem brasileiro “Ventos de Agosto” (2014), do diretor Gabriel Mascaro, em que é possível observarmos a dimensão da morte como questão dialógica do filme, permitindo-nos tratar, a partir da presença do corpo morto, os usos sociais do corpo. Assim, embora sua potência seja a dimensão estética, a narrativa fílmica nos permite refletir, antropologicamente, quanto ao corpo institucionalizado pelos dispositivos do Direito e da Medicina, explicitando o governo dos corpos (vivos e mortos) para seus usos políticos.

Palavras-chave: Filme “Ventos de agosto”; morte; usos do corpo.

ABSTRACT: In this article we operate a film analysis of the Brazilian feature film “Ventos de Agosto” – “August Winds” (2014), by director Gabriel Mascaro, in which it is possible to observe the dimension of death as a dialogical issue of the film, allowing us to treat, from the presence of the dead body, the social uses of the body. Thus, although its power is the aesthetic dimension, the film narrative allows us to reflect, anthropologically, on the body institutionalized by the provisions of Law and Medicine, making explicit the governance of bodies (alive and dead) for their political uses.

Keywords: “Winds of August” movie; death; body uses.

1 Pós-doutor em “Educação do Corpo” pela Universidad Nacional de La Plata - UNLP/Argentina. Professor do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGED) da Universidade Federal de Sergipe - UFS. E-mail: zobolito@gmail.com.

2 Doutor em Antropologia Social (2009) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC). Mestre em Antropologia Social (2005) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC). Mestre em Educação e Cultura (1999) - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Licenciado em Educação Física (1989) - Centro de Educação Física e Desportos (CEFID/UDESC) Coordena o ESCULTURA: Grupo de Pesquisa Sociedade, Cultura e Educação (IFSC/SJ). Professor Titular do Instituto Federal de Santa Catarina – Câmpus São José. E-mail: ferbit@ifsc.edu.br.

3 Doutor em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Educação Física (UFSC) e com formação em Educação Física e Ciências Sociais (ambos pela UFSC). Professor do Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED/UFS). Coordenador do GEPESCEF – Grupo de Estudos e Pesquisas Sociedade, Cultura e Educação Física/UFS e integrante dos grupos Corpo e Política/UFS e do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea/UFSC. E-mail: cristiano_mezzaroba@yahoo.com.br.

RESUMEN: En este artículo operamos un análisis cinematográfico del largometraje brasileño “Ventos de Agosto” (2014), del director Gabriel Mascaro, donde podemos observar la dimensión de la muerte como una cuestión dialógica de la película, que nos permite tratar, desde la presencia del cuerpo muerto, los usos sociales del cuerpo. Así, aunque su potencia es la dimensión estética, la narrativa cinematográfica nos permite reflexionar, antropológicamente, sobre el cuerpo institucionalizado por las disposiciones de la ley y la medicina, explicando la gobernanza de los cuerpos (vivos y muertos) para sus usos políticos.

Palabras Claves: Película “Ventos de Agosto”; muerte; usos sociales del cuerpo.

A narrativa fílmica de “Ventos de Agosto” (2014) – primeiro longa-metragem de Gabriel Mascaro⁴ – nos apresenta questões políticas que interpelam os usos sociais do corpo frente à morte. Com muita sensibilidade o diretor traz nas entrelinhas de sua diegese fílmica um agenciamento político do corpo no imaginário simbólico acerca da tênue relação entre a vida e a morte. Mascaro assume que “Ventos de agosto” é um filme que contém dentro de si vários outros filmes. Deste modo, ariscamos dizer que não se trata de um filme sobre a morte, no entanto, a morte ronda a película tal como no âmbito da vida real não ficcionada.

A morte e o corpo humano morto propõem questões antropológicas profundas sobre os quais as diferentes sociedades se debruçam para responder, a ponto da morte ser considerado um tabu (RODRIGUES, 2006). Sistemas mítico-rituais, complexos simbólicos, bem como inúmeras práticas singulares são postos em ação e funcionam como respostas ao problema da finitude da vida, da manutenção do grupo, da decomposição do cadáver, da fratura social e da comunicabilidade que a morte impõe aos indivíduos e aos grupos. A morte é uma pergunta à vida.

A trama fílmica gira em torno de dois personagens centrais: Shirley (Dandara de Moraes), uma garota que a contragosto sai da cidade para cuidar de sua avó moribunda que vive num vilarejo de

4 Gabriel Mascaro (1983) é um cineasta nascido em Recife/PE – Nordeste brasileiro – que iniciou fazendo documentários no ano de 2008. No ano de 2014 lançou “Ventos de Agosto”, seu primeiro longa. Seu trabalho ganhou maior visibilidade após lançar, em 2015, o filme “Boi Neon”. Sua obra mais recente é “Divino amor”, debutado em 2019. Além dessas três obras, sua filmografia é composta por: “KFZ-1948” (Documentário, 2008), “Um lugar ao sol” (Documentário, 2009), “As aventuras de Paulo Bruscky” (Curta-metragem, 2010), “A onda traz, o vento leva” (Curta-metragem, 2012), e “Doméstica” (Documentário, 2012)

catadores de coco e pescadores – só se pode chegar à vila via acesso fluvial. Ela gosta de rock e sonha em ser tatuadora. O outro personagem é Jeison (Geová Manoel dos Santos), o namorado de Shirley. Jeison é um corpo que se move entre o mar e os cocos – aficionado por pesca submarina ele trabalha na colheita do coco. Durante o filme o jovem estabelece uma relação empática muito grande com o corpo cadáver de uma pessoa desconhecida trazida até a vila pela força das águas. Um terceiro personagem – que não é central, mas que dá nome ao filme – é um pesquisador de som de ventos alísios que desembarca na sossegada vila causando curiosidade entre seus moradores. O personagem é interpretado pelo próprio diretor Gabriel Mascaro.

O sentido de “usos do corpo” aqui neste escrito é retirado do conceito de técnicas corporais de Marcel Maus (1974) que as define como sendo as maneiras como os humanos, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, fazem uso de seus corpos. Deste modo, nas técnicas do corpo culturalmente transmitidas estão inscritos discursos políticos e sentidos estéticos. Tornar o corpo um objeto de estudo nas ciências humanas é dar a ele palavra, é fazer falar os sentidos conjunturais outorgados aos modos como se concebem os sujeitos e a política (GALAK, 2014). Frente a isso o presente texto objetiva interpelar os usos sociais do corpo morto no longa-metragem “Ventos de agosto”.

O texto está organizado a partir de subtópicos – *Eros*, *Thanatos*, *Pneuma* e *Soma* – em que a narrativa fílmica é explicitada e dialogada a partir de literatura específica, e, por fim, temos algumas notas finais.

Eros

A despeito de a morte ser o fio condutor da narrativa, é da exuberância da vida que o filme parte. O motivo que gera a trama é a subida dos oceanos (fonte de toda a vida) em cerca de quatro metros, o que o faz invadir a terra. A natureza, que só tem adjetivos porque nós a antropomorfizamos, mostra sua força, sua potência e revolta, provocando inundações e desastres. Os efeitos se fazem sentir no pequeno vilarejo de acesso fluvial e vai interferir principalmente no cemitério: na existência pacificada dos mortos.

É quando a pequena embarcação em que Shirley e Jeison navegam e que corta lentamente o rio em meio à mata, numa das cenas iniciais da trama, que a natureza e a vida se pronunciam e uma trama erótica se abre nos corpos jovens dos protagonistas. É a entrada na vida do casal e na vida do vilarejo. Jeison mergulha em apneia para pescar com arpão enquanto Shirley se bronzeia lânguida sobre o barco. O esforço e os músculos do mergulhador formam par com as curvas, os seios e o tocar-se da moça. Antes que a morte tome a trama, é a vida que se anuncia.

É deste modo que a nudez displicente dos protagonistas após fazerem amor a céu aberto, sobre o monte de cocos colhidos e postos na caçamba de um caminhão, reforça a presença de Eros⁵. Mais do que o diálogo das personagens, que dá-se em torno das dificuldades de Jeison de enfrentar o pai, momento em que Shirley o chama de frouxo, o que sobressai é a viva corporalidade da juventude em meio à natureza, suas sexualidades e seus sexos.

5 Eros na mitologia grega simboliza o deus da paixão, do erotismo e do amor, tendo por função unir duas pessoas com suas flechas mágicas.

Também o risco, provocação que a vida faz à morte, se apresenta na narrativa, talvez como uma forma de lembrar o diálogo que corta o filme. São dois os momentos principais. O primeiro, já posto, é o gosto pelo mergulho e a pesca em apneia, prática que tira prazer tanto da captura do animal quanto do risco. O segundo mostra o trabalho dos homens nos coqueirais. Escalando a árvore até seu topo, sem qualquer proteção os trabalhadores colhem o fruto que anima a economia da região. A vida econômica da vila se faz no risco.

Claro está que a morte é condição da vida e não se poderia construir uma narrativa em que a morte não vivesse de seu contrário complementar. Mas é com certa insistência que propomos esta questão, pois que ela se revela como fundo dialógico do filme, seja através da relação do casal, seja no cuidado de Shirley com a avó, seja nos conflitos de Jeison com o pai. A parcimoniosa vida da pequena comunidade, talvez sua solidão, é perturbada pelo morto sem face e pelos ventos alísios.

É nesta perspectiva que Eros não se apresenta apenas na intensidade juvenil dos corpos, como quando Shirley vai ao chiqueiro, com a luz noturna, para treinar na pele dos porcos sua habilidade de tatuadora: a energia da moça para prender e submeter o animal é correspondente aos seus guinchos: forças perturbadoras de submissão e resistência. Mas também na lentidão do tempo, da solidão dos corpos, no esperar da avó de Shirley, no silêncio das casas, nos gestos comedidos. É nesse lugar, ora vívido ora lento e preguiçoso, que os corpos vivos e mortos se encontram, se tocam e conversam.

Thanatos

Thanatos⁶ se personifica em inúmeras cenas do filme de Gabriel Mascaro, ele é a sombra que move os personagens na trama do diretor. Podemos vê-la quando um vendedor (mascate, ambulante?) que trabalha com fotografia passa pelas casas do vilarejo oferecendo seus produtos. Ele se encontra com dois moradores. Dentre os produtos que ele oferece, está a opção de fazer um quadro ou placa de porcelana para rememorar algum falecido da família. Um dos moradores diz que tem uma foto de uma falecida, mas no retrato também há dois viventes. O vendedor de imediato oferece: “Como tem a falecida a gente pode colocar até o céu né [...] Que com certeza é onde ela está nesse momento, não é verdade!? Aí já ficando vocês três aqui – apontando para o quadro –, vai ficar o cenarinho do céu atrás pra ficar bem legal o trabalho. E caso você querendo também viu, tem assim uma mensagem [...] Ficaria bem legal como ela é falecida”. Então o vendedor pergunta: “Como é o nome dela?” O morador responde: “Maria Helena”. O vendedor retoma a fala: “Maria Helena! Por exemplo, poderia gravar assim: Maria Helena, o tempo nunca apagará as lembranças de uma pessoa como você que soube fazer de pequenos instantes, grandes momentos inesquecíveis”.

Esta passagem do filme nos remete a ideia de “duplo” que tem em sua etimologia o termo grego *éidolon*. O *éidolon* provém do esforço da civilização helênica de tentar traduzir forças sobrenaturais que pertencem ao domínio do invisível. Estas forças tinham relação com o lugar ocupado pelos mortos após sua evasão da esfera terrena; bem como com o a tentativa de acessar os deuses, sempre invisíveis aos olhos humanos.

⁶ Thanatos na mitologia grega era o deus que personificava a morte, tendo nascido, segundo a mitologia, em 21 de agosto (por isso, talvez, a referência ao título – “Ventos de Agosto”).

Trata-se, nos dois casos, de fazer ver as forças que dependem do invisível e que não pertencem ao espaço em que vivemos, localizando-as em uma forma precisa e em um lugar bem determinado. Fazer ver o invisível, destinar às entidades do além um lugar em nosso mundo: pode-se dizer que na empresa da figuração existe, de início, essa tentativa paradoxal para inscrever a ausência na presença, inserir o outro, o algures, em nosso universo familiar. (VERNANT, 1990, p. 319)

O *éidolon* “move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencente a este mundo, mas a um mundo inacessível” (VERNANT, 1990, p. 309). Diante do prenúncio destes dois planos o duplo é pensado de duas formas pelos gregos: *psyché* e *kolossós*. Ambas as manifestações têm relação com toda uma herança grega ligada a espistemas dualistas, assim, a *psyché* está ligada ao imaterial e o *kolossós* a materialidade.

A foto gravada na porcelana para colar no túmulo, a foto num quadro, o túmulo, uma estátua, dentre outros, tudo isso são manifestações de um duplo material, ou seja, o *kolossós*. A pretensão de fazer com que este corpo inalcançável não desapareça no além (do qual faz parte) fez com que surgisse a necessidade de fixá-lo na matéria, de dar-lhes uma forma visível, de dar-lhes um corpo: o *éidolon* então se fez matéria através do *kolossós*. O *kolossós* “traduz, sob formas e a níveis diferentes, a inscrição paradoxal da ausência na presença” (VERNANT, 1991, p. 23). Esse duplo material seria como uma espécie de monumento que provém do latim *monumētum* que é aquilo que o traz à memória. Para Augé (2005) o monumento quer-se expressão tangível da permanência, ou, pelo menos, da duração. Deste modo, o monumento inscreve e materializa a presença do que se foi no tempo e o faz sobreviver. É a instauração da permanência.

Como é possível permanecer, na morte? As respostas humanas a tal questionamento são variadas. Seja através dos monumentos, seja através da memorização das gerações como nas sociedades de linhagem africanas, seja ainda batizando o recém-nascido como o nome de um morto, como entre os *guayki*, alguns esquimós ou os *luba* o esforço de permanência coletiva e individual perturbado pela morte precisa ser controlado: a morte de outrem é a prefiguração da morte de si, a morte do todo (RODRIGUES, 2006). As sepulturas são uma forma material da permanência na morte: elas se configuram como monumentos que são a morada do corpo morto e permitem a personificação desse morto, gerando um processo de individualização (RODRIGUES, 2006).

Quando Jeison encontra o primeiro crânio, o dente de ouro é a marca que acende a memória de um dos moradores do lugar: sim, este é um morto conhecido, é um dos nossos. É em uma de suas pescas submarinas que o protagonista se depara com uma caveira no fundo do mar – presa entre pedras e corais. Ele a traz para a superfície e quando retorna ao vilarejo, na parceria de Shirley, tentam decifrar de quem era esse crânio. A primeira pessoa que consultam é a avó de Shirley que não reconhecendo orienta que ambos procurem o senhor Antônio. A caveira tem um signo que pode desvelar a identidade do morto. Era um sujeito que tinha um dente de ouro.

Quando encontram Antônio ele segura a caveira e ao observá-la menciona se tratar de Zé Pereira. Jeison e Shirley tentam saber mais sobre Zé Pereira, mas Antônio disse não lembrar muito dele, pois ele morreu quando ele ainda era criança. É quando Antônio também menciona que o mar está invadindo o cemitério do vilarejo e as ondas estão revirando os mortos e levando para dentro

do mar. Antônio termina sua fala dizendo: "Aqui quem morre, não vai nem para o céu, nem para o inferno. Vai pro mar" (o mar, território do pescador?). Possuir um nome é pertencer a uma comunidade. E a morte, também neste caso, se revela como característica de nossa civilização: entendemos a morte como um desaparecimento (RODRIGUES, 2006).

"Zé Pereira pescador", um corpo/território onde nome e função se fundem a um lugar. Milton Santos menciona que "o território é fundamento do trabalho. O lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida" (SANTOS, 2007, p. 14). Assim podemos sugerir que o corpo é uma ferramenta de imanência de vida política: das relações humanas dadas no território.

De igual forma "o lugar de nascimento obedece de fato à lei do 'próprio' (e do nome próprio) – superfície primeira e imóvel de um corpo que rodeia outro, ou para falarmos mais claramente, o espaço no qual um corpo está situado" (AUGÉ, 2005, p. 47). O nome serve para batizar um corpo/território como reduto de uma identidade onde se inscreve a distinção individual. Ou seja, ter um nome é ocupar um lugar entre o singular e o coletivo – comunidade. Ter uma função em um lugar e receber um nome nos incorpora a uma comunidade, desta forma ganhamos um signo comum, mas ao mesmo tempo de exclusividade.

Em cena posterior Jeison e Shirley aparecem em meio ao cemitério que está sendo "engolido" pelo mar e ali se deparam com outras ossadas de mortos que tiveram seus restos desenterrados pelas ondas que invadiram a vila. Como a terra dos vivos é a mesma dos mortos, o cemitério é o espaço significativo, para nós e no filme, do diálogo entre vivos e mortos. Os mortos são enterrados no próprio território onde se vive e são a lembrança ancestral da pertença àquela terra e à comunidade. Na trama, a permanência, o diálogo com os ancestrais, portanto com a própria identidade, é posto em risco pela maré alta. A destruição do cemitério e o desaparecer das ossadas na água põem em risco a continuidade da comunidade, da sua memória, de seu território. É preciso repará-lo, esforço que os jovens empreenderão em cenas posteriores.

Mas não basta o esforço de permanecer, visto que o cadáver é também um risco: é preciso que o morto também parta. Talvez vá para o mar, talvez ao céu, ou ao inferno: importa que parta. Os restos da morte, o corpo, pode ser inumado, cremado ou comido, mas é preciso que se lhe dê um destino. Ariès (2003), Foucault (1987) e Rodrigues (1999) discutem o que ocorre com os sepultamentos na passagem do medievo para a modernidade. Na Idade Média convivia-se com a morte e os mortos. Morrer era um ato público no qual o moribundo se despedia dos seus, distribuía os bens, pedia perdão pelos pecados. Do mesmo modo, os mortos eram enterrados em terrenos em torno da igreja onde se dava a vida social. Feiras e festas se realizavam no mesmo chão onde estavam os mortos. A modernidade vai expulsar os mortos para lugares distantes para que com os doentes, os loucos, os presos e o lixo não pudessem provocar doenças e/ou outros infortúnios. A despeito disso, os mortos, afastados da vida social, precisavam estar suficientemente próximos para que se lhes prestassem homenagens e continuassem membros da comunidade, portanto, nunca estavam além do próprio território dos vivos.

Já o duplo fantasmático, agente de diálogo entre este e outro mundo, cria conexões, por vezes perigosas, para a vida comunitária. Se se pode orar por eles e pedir que os mesmos intercedam e protejam, podem, os mesmos, atrapalhar a colheita, dificultar nascimentos, provocar doenças etc.

Assim, é preciso que os mesmos alcancem sua morada de onde só saiam quando convidados a interceder pelos vivos. Deste modo, um grande esforço prático-simbólico, mítico-ritual é posto em jogo para que o morto chegue e fique no lugar em que proteja a comunidade e não ofereça perigo.

Como vimos, o *kolossós* materializa o duplo diferente da *psyché* que pertence à esfera do imaterial. Em “Ventos de Agosto”, percebemos o duplo imaterial em uma passagem que Shirley conversa com sua avó. Elas estão falando sobre a vida e sobre a saudade. É quando a avó diz: “A vida da mocidade é muito boa, mas na velhice é cruel!” Shirley reclama para sua avó dizendo de que não queria estar morando na vila e que está lá para cuidar dela. “Foi minha mãe que me mandou vir aqui cuidar da senhora”. Nesse momento sua avó fala: “Enquanto a gente tem o pai e a mãe da gente em vida, há esperança de vê-los. Eu sempre, de vez em quando, tô vendo os meus”. “Vendo como?” Pergunta Shirley. A avó responde: “Assim em sonho [...] Meu pai chega e fica sorrindo [...] Ele fica olhando bem pra mim. A gente não vê assim – se referindo a materialidade – mas, vê em sonho”.

A *psyché* tem associação com as manifestações do duplo através do óneiros (sonhos), *phásma* (fantasmas/aparições), *póthos* (personificação do desejo amoroso). A *psyché* “é semelhante ao ser real a ponto de se confundir com ele; mas conserva a chancela da irrealidade; envolve a ausência na sua presença” (VERNANT, 1991, p. 33). Ela é um vácuo, uma coisa imaterial que se manifesta de forma virtual através do desejo nostálgico do ausente sob a forma de aparição, porém, de uma aparição que traz consigo um estatuto de não realidade na medida em que se esfuma, vira sombra. Sua natureza é de face fugidia, inalcançável e ubíqua/onipresente: em todo lugar e em lugar nenhum.

Se a morte de um conhecido, familiar ou amigo, já impõe uma fratura na vida social dos vivos que vai exigir os rituais necessários para que a sociedade se cure, o que provoca, numa pequena comunidade, o aparecimento de um morto anônimo? Como resolver o problema que o duplo risco que tal anomia, a saber, do corpo sem vida e sem face, portanto uma “não pessoa”, impõe? Quais dispositivos práticos e simbólicos podem recompor a fissura semântica promovida por tal dilema?

Enquanto andavam de barco em meio ao mangue num dos braços do rio que leva para o mar, Jeison e mais dois pescadores encontram um cadáver. No vilarejo Jeison coloca o morto numa espécie de mesa e o cobre. O vilarejo se movimenta e curiosos se juntam em torno do defunto. Um emaranhado de falas que se atravessam cercam o finado enquanto Jeison o limpa. É um morto sem nome, portanto não está inscrito naquela comunidade de vivos. Seu anonimato é um problema contíguo ao da morte.

Na sequência do filme aparece Jeison quase no pico de um monte tentando sinal de celular. Dali do cume ele liga para a polícia. “Alô! É da polícia? Olha, é porque eu encontrei um corpo aqui na praia. Pra vocês ‘vim’ pega este corpo”. Um silêncio, e na cena não se ouve o que da delegacia se fala. “Meu nome é Jeison. A casa não tem endereço não. Tem não delegado, tem número não a casa”. Outra vez o silêncio. “Não dá pra reconhecer o rosto não, tá desfigurado, os peixes comeram foi tudo”. O delegado fala algo que não se pode ouvir. “Eu moro aqui na quarta curva, depois da boca do rio quebrando à esquerda”.

Sem nome, nem rosto, portanto sem identidade, sem vínculo com a comunidade dos vivos do local, não é possível resolver o dilema da morte com as ferramentas conhecidas pela comunidade para tratar de seus mortos. Além de desconhecido, não há como saber a causa mortis, o que agudi-

za o risco provocado pela morte aos vivos. Surgem, então, propostas de dar fim ao morto exógenas à tradição, impensáveis se se tratasse dos mortos com nome.

A singularidade do rosto evoca a da pessoa, ou seja, a do indivíduo, átomo do social, indiviso, consciente de si mesmo, senhor relativo de suas escolhas, apresentando-se como “eu” e já não como “nós”. A distinção individual transforma o rosto em um valor específico. O rosto implica o indivíduo e o indivíduo implica a singularidade do rosto: um e outro apoiam-se estreitamente. (LE BRETON, 2019, p. 58-59)

“Se o rosto é o sinal do ser humano, a negação do indivíduo passa pela negação de seu rosto” (LE BRETON, 2019, p. 325). A ausência do rosto faz do cadáver indigente um fantasma na mente de cada um dos moradores na medida em que é o vestígio de algo que falta. Um rosto que vai perdendo a espessura de carne para se tornar um rígido osso anônimo – um fantasma caveira. Invadido pela putrefação da carne, o rosto perde o que resta dos vestígios de sua identidade. “Nessa face em decomposição já não há ninguém, desapareceram os últimos cristais de sentido e nada resta de identificável. Uma espécie de coma de rosto redobra uma imanência da morte” (LE BRETON, 2019, p. 337).

Os catadores de coco estão jogando os cocos na carroceria do trator que Shirley espera sentada até encher. Nesse momento se estabelece um diálogo entre ela e Jeison. Shirley pergunta: “Tu achas que ele morreu há quanto tempo?”. Jeison responde: “Isso é recente, faz poucos dias. Ainda tem resto de carne nos ossos. [...] Nem gosto nem de falar nisso. Quando falo nisso, olha, fico todo arrepiado”. Um dos catadores faz outro questionamento: “Tem buraco de tiro?”. Jeison diz: “Tem buraco, mas não dá pra saber se foi de tiro ou de faca não”. O catador insiste: “Dá não pra saber do que foi?” Jeison retruca: “Dá não!”. Uns instantes de silêncio e a conversa muda de tema. Outro catador comenta: “Se eu fosse tu eu não trazia o defunto não”. É quando Jeison faz a pergunta: “Se fosse parente teu, tu ias deixar o defunto ser enterrado debaixo da água?”. O catador responde: “Oxe, eu deixava lá mesmo. O que é do mar, fica no mar”. “Não pô” – responde Jeison. O diálogo nos sinaliza a necessidade incorporada de rituais em relação a corpos mortos, principalmente quando esses corpos estão mais intimamente ligados aos nossos afetos, como argumenta Mauss (1974) também quanto às ideias de pessoa, corpo e morte.

Jeison parece mesmo ter tomado para si a responsabilidade de cuidar do corpo morto. O jovem está empenhado em garantir a preservação da memória do cadáver, não quer deixá-lo a mercê do esquecimento. Quer oportunizar ao corpo morto a memória justa de um velório, de um sepultamento; tirando o mesmo da condição de “corpo desaparecido”, corpo que não tem direito a dor do luto. A piedade e o terror são sentimentos que acompanham Jeison desde o encontro com o morto, seu sentimento empático o move na missão de tentar solucionar os modos de dar conta da ausência de um corpo para a família do morto.

Para Cangi (2016) falar ou agir sobre a dor é instalar um entre-lugar. O povo da vila vê no cadáver a singularidade de um rosto/resto sem forma e nem essência. Jeison se abre para esse entre-lugar da dor e ele quer que a vila compartilhe com ele desse luto. Falar sobre o corpo do morto indigente e estar com ele invoca a sua presença, invoca tentar aproximar uma distância ainda ausente, invoca sentir uma dor.

Enquanto limpa o cadáver, no céu aparecem alguns urubus sobrevoando o local. À noite o povoado aparece em torno do defunto que está coberto com um cobertor branco. Todos entoam orações à Virgem Maria e seguram nas mãos uma vela acesa. Jeison, ao lado do defunto é benzido com folhas por uma senhora da vila que evoca vários santos católicos. Agora o povoado canta. Ninguém chora a morte do desconhecido.

É aqui que, do ponto de vista do povoado, as questões do morto sem rosto ganham resolução: não podendo consagrar o morto, benze-se o vivo. A pequena procissão protege e purifica o território enquanto a benzedura faz o mesmo com o vivo em diálogo com o morto. O símbolo reconecta as relações sociais recompondo a ordem do sobrenatural, sem, entretanto, resolver o problema prático de se desincumbir do corpo cadáver. Esta função ainda está por se cumprir e se o fará pela ação de Jeison, agora protegido da fração disjuntiva – diabólica – do sempre perigoso duplo, da ruptura, do duplo efeito do morto sem face.

Na noite seguinte, Jeison vela sozinho o morto e não sabe o que fazer. Ele espanta um cachorro que vem cheirar o defunto. O dia amanhece e com ele muita chuva e muito vento. Da janela de sua casa Jeison observa o cadáver que está ali em meio à tempestade. Seu pai reclama com ele por ele não ter cuidado de sua mãe antes dela morrer, e agora cuida de um corpo desconhecido. Ele o chama de covarde. Nesta noite Jeison novamente vigia o morto, agora com um amigo. Eles ouvem música alta, mas estão em silêncio, ali, bem do lado do defunto. Jeison está muito bêbado: uma espécie de catarse tragicômica e onírica, provocada pelo álcool, se desenrola como performance ritual.

Sabemos que la intensidad y localización "del" dolor singular puede dismantelar el cuerpo. El dolor es "obsesivo" y "inarticulado" un habla insistente y costante, largo y penoso. Una expiración que toma la forma de la queja, como si el lamento compulsivo y crónico pudiera poner fuera del corpo singular aquello indiscernible e implicado em este. Si el dolor habla, lo hace como interrupción, como corte de la continuidad histórica. Lo hace para fazer colapsar el language hacia la catástrofe. Quizás, pueda decirse, y así lo han hecho poetas y filósofos, que "el dolor habla en el silencio", solo habla como silencio. (CANGI, 2016, p. 100)

De manhã um bando de urubus sobrevoa o povoado. Jeison aparece novamente ligando para a polícia. Ele se queixa com o delegado dizendo que precisa vir buscar o defunto, pois ele está apodrecendo e seu pai já está "ignorante para o lado dele". Jeison, irritado, diz novamente que mora na quarta curva, depois da boca do rio quebrando à esquerda, e lembra, não tem número não.

Jeison, vendo que a polícia não faria nada, pega uma moto e a engata em um reboque onde está o defunto coberto. Ele pilota a moto até um barco, embarcando neste sua moto e a carrocinha. O barqueiro manobra o barco e leva Jeison até a cidade. Chegando lá, o jovem vai até a delegacia. Uma placa informa: "Polícia Militar de Alagoas – Porto de Pedras". Jeison encontra a porta fechada e bate com força inconformado balbuciando alguns palavrões. Ele bate novamente e pergunta: "Tem alguém aí?". Um preso responde: "Não tem não". Jeison quer saber que horas a polícia volta. O infrator responde não saber. O silêncio toma conta da cena. Encostado na parede da delegacia Jeison pensa. Segundos depois ele deixa o corpo em frente à porta da delegacia, liga sua moto e vai em direção a sua casa.

O filme de Gabriel Mascaro traz de modo poético a temática dos corpos sem tumbas, ao mesmo tempo em que tensiona o lugar da morte no âmbito da política na modernidade na medida em

que precisa dar uma destinação legal ao morto. O ser humano – enquanto espécie – se tornou objeto da política por pertencer a uma taxionomia metafísica biologicista que o categorizou enquanto corpo que possui as mesmas necessidades por possuir a mesma estrutura de organismo. “A metafísica estuda o ser em geral, o que inclui a natureza da sua existência e sua posição (ou estatuto) na estrutura categorial da realidade” (SANTOS, 2009, p. 36). A ontologia tradicional encerra o humano na noção clássica de natureza sempre fixa, bloqueando o acesso a problemáticas filosóficas do ser inevitavelmente sujeito e indeterminado às dinâmicas de seu contexto/historicidade.

Toda morte exerce um poder sobre os vivos. Mas é porque, pensando com Lévi-Strauss (1989, 1996), o mundo dos mortos está em comunicação, em relação estrutural com o dos vivos, que também o poder dos vivos deve ser exercido sobre a morte. Se do primeiro ponto de vista, o poder da morte se exerce criando problemas pra ordem social, doenças, safras ruins, catástrofes, é também no diálogo com os mortos, intermediários com o sobrenatural, que coisas boas acontecem. Assim, é preciso orar, fazer oferendas, cuidar das tumbas, lembrar os ancestrais. Por outro lado, é a estrutura do poder terreno que determina como se dará a relação com a morte e os mortos. Um conjunto de instituições e pessoas tornam-se os oficiantes dessa relação e representam e organizam as forças e o poder dos vivos para com os mortos. Tal poder se exercia tanto sobre os corpos quanto sobre o duplo.

Na diversidade da experiência humana, sacerdotes, xamãs, padres entre outros oficiantes do mesmo tipo, foram os responsáveis pela ligação entre o mundo dos vivos e a desconhecida casa dos mortos. Para nós, modernos, a despeito de a relação com o sobrenatural ainda se dar nos mesmos termos, afirma Foucault (2015) que foi a partir dos séculos XVII e XVIII que as ciências biomédicas passaram a organizar uma infinidade de técnicas que incidiram na gestão do corpo e de seus usos. A partir desse momento o corpo anatômico/biológico da ciência vai se transformando num corpo técnico objeto da política. Os estudos de Michel Foucault nos mostram que para governar e regular os corpos da população foi necessária uma política estatal, ou seja, o corpo passou a ser visto sob outra anatomia: a anatomia política. O saber moderno se casa ao poder estatal. Nesta trama, várias instituições – colégios, hospitais e prisões – e vários saberes – medicina, psicologia, direito, estatística – foram legitimados pelo Estado e passaram a fazer parte da base de sua maquinaria política governamental. Em “Ventos de Agosto”, visualizamos o direito e a medicina como dispositivos de governo dos corpos para seus usos políticos.

Jeison precisa da polícia para gerir legalmente o corpo morto via política do direito. Médicos e legistas atestarão que o corpo está morto, além disso, ambas as ciências buscarão os motivos da morte e a identidade do indigente. Sob as lentes científicas de médicos e de legistas forenses o cadáver se converte em prova material do crime a partir das marcas de violência deixadas sobre ele. Conforme escreve Rodrigues (2006, p. 191), “desenvolver-se-á toda uma política de vigilância e de acusação, pelas quais o médico e a medicina serão os grandes responsáveis”.

Deste modo, o filme “Ventos de Agosto” está em consonância com questões políticas dos usos do corpo morto, pois apresenta em sua narrativa subjetivações e materialidades nos usos dos saberes das ciências do direito e da medicina regendo o comportamento dos moradores da vila para com o defunto. É a materialização do que denunciou Canguilhem (1976) ao dizer que a partir da moder-

nidade a biologia passa a ser um imperativo mais que um método, uma moral mais que uma teoria.

Nesta mesma noite, Jeison e Shirley retiram os restos mortais de mãe de Jeison do cemitério e levam para um lugar protegido da bravura do mar. A película termina com Jeison, na manhã seguinte, fazendo um muro de pedras para conter o mar e assim proteger o cemitério do lugar. Tal proteção faz parte do esforço paradoxal de afastar a morte mantendo a memória do morto. Monumento erguido à vida coletiva, aos ancestrais, à identidade e à memória, para nós, o cemitério realiza esta façanha de afastamento e aproximação. A morte total só se realiza quando não há mais memória do morto, ou, como escreve Rodrigues (2006, p. 72) ao relatar etnografias de ritos fúnebres, “a morte verdadeira só aparece quando o morto desaparece da memória coletiva.”

Pneuma

Finalmente chegamos ao principal desafio hermenêutico da obra: o vento. O que faz, ou que papel cumpre, ou ainda, por que o vento? Que sentido recobre o pesquisador que investiga o som dos ventos alísios? Não é possível responder asseverando qualquer hipótese acerca das intenções do autor, seria necessário perguntá-lo. Mas é possível encontrar aí, sem mesmo que o diretor o queira ou perceba, o amalgama, a liga estruturante das tramas de vida e morte, corpo e alma, cadáver e duplo, memória e esquecimento. Na aparente serenidade da vila o vento desassossega, move, perturba. Desloca o drama que se fazia de terra e água para tempestade e calma. O vento é uma voz a se investigar.

Duas questões antecipam a metafísica do vento: o estrangeiro e a técnica. O estrangeiro, estranho visitante, vivo, é correlato do morto sem face. Ambos provocam curiosidade e perturbam o cotidiano da vila. Do cadáver é preciso se livrar, expurgar seus riscos, impedir contágios, removê-lo. De modo contrário, o investigador de ventos brinca com as crianças, conta suas histórias e é, aos poucos, como que pacificado pelo lugar, pelas pessoas, incorporado em seu exotismo. O antagonismo entre vivo e morto é posto em jogo e sua contradição é apenas aparente, pois que para ambos as estruturas prático-simbólicas são agenciadas para dar sentido ao vivido, para responder aos desafios que o estrangeiro, vivo ou morto, propõem à vida social.

A técnica e seus dispositivos aparecem, primeiro, como recursos de desvelamento do que está disponível. Não apenas meio para se atingir algo, a técnica, como propõe Heidegger (2006), é aquilo que torna disponível e desvela o que está à disposição, a saber, a natureza. Em sua discussão teleológica acerca da mesma, afirma o autor que, posto que a técnica não é mais um meio, mas aquilo mesmo que provoca à ação de desencobrimento, tornamo-nos nós os objetos da própria técnica. É esse um primeiro estranhamento: a técnica não nos pertence como pertencemos à ela: somos seus objetos. Somos os corpos dessubjetivados agidos pela técnica. Corpos mortos? Assim, é a técnica e sua tecnologia que ouvem o vento.

Mas ela é também, na película, o motor de uma curiosidade e desconfiança. É preciso brincar com as crianças ou fazer a comunidade falar no microfone que capta o vento para que o estranhamento seja pacificado, para que o pesquisador seja reconhecido como um par e não o portador de uma loucura, de uma falta ou excesso de lógica. De toda forma, seja na solidão da mulher à soleira

da porta de sua casa, seja pela insistência das crianças em estar perto de obscuros objetos, seja ainda pelo diálogo de nossos heróis com o pesquisador, há o mesmo esforço de apaziguar o risco provocado pelo desconhecido, pelo estanho, pelo estrangeiro⁷.

O vento é uma dupla voz. Pneuma, ar, alma, espírito: vento. É voz dos vivos e voz dos mortos.

A voz humana é um sopro articulado portador de sentido. Agamben (2006, p. 66), argumenta que, para Hegel, o puro som, o vazio da voz animal é a “voz da morte”. Na voz, diz Agamben, o animal exprime a si mesmo como supresso: “[...] O animal, morrendo, exala a alma em uma voz e, nesta, exprime-se e conserva-se enquanto morto”. Nessa discussão metafísica sobre a linguagem e a morte, a voz que exprime a morte é a abertura para a voz humana, a voz que é consciência. Pneuma é, portanto, o espírito humano que vive na linguagem. Sopro que articula sentido e faz, portanto, com que o homem conheça a própria morte. A consciência da morte, metaforizada presente de Prometheus aos homens, o fogo, é também a consciência na linguagem, na voz que faz sentido. Por isso, reforça Agamben (2006, p. 67): “a linguagem significante é verdadeiramente a vida do espírito que porta a morte e se mantém nela”.

Mas o vento também é a voz dos mortos. No vento viajam os espíritos que farfalham folhas no limiar da floresta, que arrastam nuvens, que varrem as ruas e carregam bênçãos e presságios. É como vento, mas também como sombra, que o morto retorna em sua viagem interminável entre o seu mundo e o mundo dos vivos. Entretanto, todo espírito tem um corpo. De outra forma, o espírito dos mortos só pode se apresentar como corpo, seja transfigurado numa espécie de imagem congelada do vivo, seja deformado pelo seu estado de luz ou pecado. Por esta razão, é preciso retornar ao corpo, e em seguida, concluímos nossas análises.

Soma

Retornamos ao corpo para fazer jus ao convite aberto por Mauss (1974): estudar o modo como, sociedade por sociedade, os homens se servem de seus corpos. Como já mencionamos com Lévi-Strauss (1989, 1996), a sociedade dos mortos é da mesma ordem da dos vivos, correlata em sua organização e seu sentido. É nesse sentido que encontramos ainda um outro Mauss, que através do texto “Efeito físico no indivíduo da ideia de morte sugerida pela coletividade” demonstra a profunda correlação entre corpo e sociedade, vida, morte e linguagem.

Conta Mauss (2003, p. 353-354) que:

O sr. McAlpine empregava um garoto Kurnai em 1856-57. Era um negro forte e saudável. Um dia o encontrou doente. Ele explica que tinha feito o que não devia, tinha roubado uma fêmea de marsupial antes de ter a permissão de comê-la. Os velhos haviam descoberto e ele sabia que não cresceria mais. Deitou-se, por assim dizer sob o efeito dessa crença, e não voltou mais a se levantar, morreu em três semanas.

Darcy Ribeiro, em documentário que leva seu nome, também menciona a história de um indígena brasileiro que, após perder mulher e filho de doença, deitou-se na rede e, como faz questão

⁷ Digno de nota, nos tetos das casas simples e pobres, antenas parabólicas, máquinas modernas de produção do duplo, fazem notar a presença da técnica.

de afirmar o antropólogo: “se morreu”.

Pensando que os vivos, como afirma James Frazer (MORIN, 1997), tendem a sentir pelos mortos os mesmos sentimentos dedicados aos vivos, o que é confirmado pelo que já mencionamos acerca das equivalências estruturais entre estes dois mundos, e que, ainda, o corpo é sempre um corpo social, podemos afirmar que as técnicas corporais servem tanto aos vivos quanto aos mortos.

Técnicas de dormir, de tecer e fiar, de parir e amamentar, de andar e descansar, de carregar, de enterrar os mortos. Mortos que retornam caminhando sorrateiros, espiando das sombras, sussurrando com o vento, dançando nas festividades, comendo as oferendas, assustando as crianças com caretas e máscaras.

Talvez por isso, o cuidado de Jeison com o morto desconhecido é da mesma ordem do cuidado com os mortos da vila. Como corpos mortos, corpos significantes, merecem um destino comum no plano da experiência humana, mesmo que não se realize da mesma forma o destino do que é conhecido e do que é estranho. Espera-se que aqueles corpos estranhos, o morto sem face, o pesquisador e sua máquina, deixem a vila, voltem para seu lugar de origem, reencontrem os seus onde possam fazer melhor sentido. Aos mortos da vila, que se reorganize o cemitério, reúnam as ossadas e preparem o chão para receber quem os espera: talvez a morte ensine um pouco mais aos homens sobre dignidade humana.

Breves notas finais

Tratar da morte – seja nas artes, seja na ciência – em uma sociedade que a tem como um tema tabu revela questões que dizem muito da cultura contemporânea, singularmente no tempo presente. Não é possível afirmarmos que o diretor, no filme aqui analisado, tenha tido como intenção principal de discorrer antropologicamente ou filosoficamente quanto à morte, entretanto, não nos restam dúvidas de que seu longa-metragem se apresenta como uma belíssima ilustração que permite refletir, pensar e problematizar dialogicamente a morte e a vida, o corpo e a alma, a presença e a ausência, o aparecimento e o desaparecimento.

Assim, a arte se coloca a serviço das ciências humanas e sociais, auxiliando a pensarmos os usos sociais de nossos corpos: talvez seja pela presença da morte que consigamos valorizar a dimensão do corpóreo, da empatia, da solidariedade, do respeito aos antepassados e da própria história humana.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **A Linguagem e a Morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 graus, 2005.

CANGI, Adrián. Meditaciones sobre el dolor. In: INCARBONE, Florencia; WIEDEMANN, Sebastian (org.). **La radicalidad de la imagen: des-bordando latitudes latinoamericanas**. Buenos Aires: Hambre espacio cine experimental, 2016, p. 85-104.

CANGUILHEM, Georges. **El conocimiento de la vida**. Barcelona: Anagrama, 1976.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GALAK, Eduardo. Construir el cuerpo: cuatro consideraciones epistemo-metodológicas y tres metáforas para pensar el objeto de estudio 'cuerpo'. **Poiésis**, v. 8, n. 14, p. 348-364, 2014. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/article/view/2294>. Acesso em: 23 nov. 2019.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Vozes, 2006.

LE BRETON, David. **Rostos: ensaios de antropologia**. Petrópolis: Vozes, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU; EDUSP, 1974.

MAUSS, Marcel. O efeito físico no indivíduo da ideia de morte sugerida pela coletividade (Austrália, Nova Zelândia). In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da Morte**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006.

RODRIGUES, José Carlos. **O Corpo na História**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1999.

SANTOS, Márcia Patrício dos. **Corpo: um modo de ser divino** (Uma introdução à metafísica de Espinosa). São Paulo: Annablume, 2009.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In: SANTOS, Milton; BECKER, K.B. (org.). **Território, territórios** – ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2007.

VENTOS DE AGOSTO. Direção Gabriel Mascaro. Brasil, 2014. 1 DVD (77 min.)

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos da psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **Figuras, ídolos, máscaras**. Lisboa: Teorema, 1991.

Recebido em: 27 de abril de 2020.
Aprovado em: 20 de maio de 2020.