

O registro cinematográfico de movimentos migratórios na poesia documental de Marcos Pimentel em *Ossos da saudade* (2021)

Adriano Medeiros da Rocha*

Resumo: A proposta deste estudo é refletir sobre conceitos e formas utilizados na produção do longa metragem *Os ossos da saudade* (2021), desenvolvido pelo cineasta brasileiro Marcos Pimentel. O documentarista independente dedica-se à investigação da memória e suas relações com o tempo. Nesta pesquisa, propomos uma análise fílmica sensível da obra que traz à superfície a temática dos movimentos migratórios entre países de língua portuguesa e suas repercussões.

Palavras-chave: movimentos migratórios; memória; esquecimento; análise fílmica; Marcos Pimentel; *Os ossos da saudade*.

Resumen: El objetivo de este estudio es reflexionar sobre conceptos y formas utilizados en la producción del largometraje *Os ossos da saudade* (2021) realizado por el cineasta brasileño Marcos Pimentel. El documentalista independiente se dedica a la investigación de la memoria y su relación con el tiempo. En esta investigación, proponemos un análisis fílmico sensible de la obra que trae a la superficie el tema de los movimientos migratorios y sus repercusiones, entre países de lengua portuguesa.

Palabras clave: movimientos migratorios; memoria; olvido; análisis de películas; Marcos Pimentel; *Os ossos da saudade*.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the concepts and the forms used in the feature film *Os ossos da saudade* (2021), by Brazilian filmmaker Marcos Pimentel. The independent documentarist is dedicated to the investigation of memory and its relationship with time. In this research, we propose a sensitive film analysis of the film that brings to the surface the theme of migratory movements and their repercussions, between countries of Portuguese language.

Keywords: migratory movements; memory; forgetfulness; film analysis; Marcos Pimentel; *Os ossos da saudade*.

*Universidade Federal de Ouro Preto, Laboratório de Criação e Produção Audiovisual – DEJOR. 35420-000, Mariana, Minas Gerais, Brasil. E-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br

Résumé : L'objectif de cet article est de réfléchir sur les concepts et les formes utilisés dans la production du long métrage *Os ossos da saudade* (2021), réalisé par le cinéaste brésilien Marcos Pimentel. Ce documentariste indépendant se consacre à l'investigation de la mémoire et de sa relation avec le temps. Dans cette recherche, nous proposons une analyse cinématographique sensible de l'œuvre au sein de laquelle émerge le thème des mouvements migratoires et de leurs répercussions entre pays lusophones.

Mots-clés : mouvements migratoires ; Mémoire ; oubli ; analyse de film ; Marcos Pimentel ; *Os ossos da saudade*.

Plantando uma análise fílmica documental com o cuidado de um botânico

Francesco Casetti e Federico di Chio (1998) defendem que a análise fílmica não é simplesmente o deciframento de um texto, mas também a exposição e valorização de um modo próprio de aproximar-se do cinema. Os autores alertam que a análise fílmica não possui uma disciplina precisa e nem um trajeto puramente teórico. “En la práctica de análisis ciertos pasos se efectúan sólo tácitamente: el recuento final los pone entre paréntesis o los engloba en fases vecinas”. (Casetti & Chio, 1998: 63). Eles ressaltam que o analista de filmes deve responder às questões da análise usando também seus próprios critérios de intervenção e sempre deixando uma margem para os elementos subjetivos e para a criatividade. “El objeto-filme, por ello, como es de suponer, forzará algunas elecciones, requerirá procedimientos concretos, pero nunca limitará u obstaculizará las acciones del analista. Sabiendo esto, podemos por fin afrontar el film sin ningún tipo de temor reverencial”. (Casetti & Chio, 1998: 38).

Casetti e Chio propõem uma sequência de quatro passos fundamentais para guiar o trajeto de uma análise fílmica. O primeiro deles seria segmentar a obra, ou seja, subdividi-la em várias partes distintas. Os autores comparam este tipo de visualização mais individualizada para os fragmentos que compõem o objeto fílmico ao olhar de um botânico diante a uma planta, distinguindo raízes, troncos, folhas, flores, entre outros. Para eles, como o botânico, o pesquisador de cinema deveria colocar sua atenção sempre nas partes menores, mais imperceptíveis às pessoas comuns, tomando cuidado para não danificar qualquer um daqueles segmentos vivos.

Si se rompe una unidad en fragmentos es para reunirlos en una nueva unidad que nos diga cómo está hecha y cómo funciona la primera; a la disgregación de los elementos debe seguir una regregación que consienta a la perfección la estructura o el mecanismo de lo que se tiene delante. En este sentido, analizar no significa hacer una autopsia, es decir: seccionar hasta la sutura no es posible. Nuestros objetos están vivos, y el procedimiento analítico debe servir sólo para comprender mejor su esqueleto y su nervadura. De ahí que deban utilizarse el microscopio y el bisturí, pero sin poner en peligro el retorno a la vida del “paciente”, su salida del estado de anestesia. (Casetti & Chio, 1998: 34).

Nessa aproximação, tanto para homem que lida com plantas quanto para aquele que lida com cinema seria fundamental saber exatamente o que e onde cortar em

seu objeto. Nesse primeiro momento – da segmentação –, deveriam ser respondidas questões, tais como: por onde entrar no texto fílmico? Como iniciar o texto? O que examinar?

La decomposición de la linealidad consiste en subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas. El procedimiento parece claro. El problema, sin embargo, se plantea cuando debemos decidir en qué parte del flujo del film debemos intervenir para interrumpirlo, dónde situar los confines y qué distinciones operar.

Lo más natural, y probablemente lo más adecuado, es comenzar a subdividir el film en grandes unidades de contenido, en bloques amplios y cerrados sobre sí mismos, para poder continuar progresivamente fraccionando esta unidad en otra más pequeña, intentando que el propio contenido se muestre susceptible de subdivisiones significativa. De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad: respectivamente, los episodios, las secuencias, los encuadres y las imágenes. (Casetti & Chio, 1998: 38).

O segundo passo, sugerido por Casetti e Chio, seria o de estratificar a obra. Nesse caso, depois de recortado ou subdividido o filme, o investigador passaria a trabalhar de uma forma transversal sobre os componentes internos das partes individualizadas. Aqui, já não se seguiria a linearidade da obra, mas se colocaria a atenção nas seções. Continuando com a aproximação do filme com uma planta, o botânico estaria se dedicando à análise dos extratos concêntricos que se encontram na parte interna do tronco da planta. Juntos, eles formam o sustentáculo do tronco, contudo, cada círculo também possui identidade própria. Nessa etapa, as perguntas deveriam incluir diversos gêneros, tais como: o que devo distinguir no interior do filme? O que posso privilegiar? Por quê?

Una vez dividido el film en episodios, secuencias, encuadres e imágenes, se pasa entonces a seccionar estos segmentos, diferenciando sus distintos componentes internos (el espacio, el tiempo, la acción, los valores figurativos, el comentario musical, etc.) que serán analizados uno por uno tanto en su juego recíproco en el interior de un segmento dado (“¿Qué relaciones existen entre la música y la ambientación escénica en la secuencia X?”) como en la diversidad de formas y funciones que asumen luego a lo largo del film (“Cómo cambia la música entre la secuencia X y la secuencia Y?; Qué distintas funciones desempeña el los dos fragmentos?”). Estos elementos son, pues, los diferentes componentes que, más allá del simple criterio de sucesión lineal, puntúan el film con espesamientos y rarefacciones, intervalos y discontinuidades, sugiriendo una trama transversal que resulta esencial para el tejido del film. (Casetti & Chio, 1998: 45).

Como terceiro passo a ser seguido, os autores sugerem enumerar e ordenar as partes recortadas do todo. Através destas duas últimas ações seria possível definir um primeiro mapa do objeto em estudo, levando-se em conta as diferenças e semelhanças, tanto no lugar estrutural onde cada peça foi anteriormente colocada, como suas funções. A partir deste mapa descritivo seria possível descobrir as correspondências, a regularidade e os princípios do objeto analisado.

O último passo, na opinião de Casetti e Chio, seria o de recompor e modelar uma nova visão global e unitária do filme. Aqui, se mostra uma representação sintética dos princípios de construção e funcionamento da obra. Na opinião dos autores, esta fase de recomposição traçaria uma linha a ser seguida, estabelecendo um modelo no qual os principais elementos seriam reencontrados sobre uma nova lógica. Casetti e Chio defendem que este reagrupamento:

[...] consiste en ciertas operaciones concretas: ante todo, la unificación por equivalencia o por homología (de dos elementos que pueden superponerse se hace uno); después la sustitución por generalización (de dos elementos similares se extrae uno que los engloba) o la sustitución por su inferencia (de dos elementos relacionados se extrae uno que deriva de ambos); y finalmente la jerarquización (de dos elementos de distinto rango se privilegia el de mayor alcance). En resumen, se cancela y se abstrae, se elimina y se amplía, para llegar de todas formas a una imagen restringida del texto. (Casetti & Chio, 1998: 51).

Ampliando a discussão a respeito da análise da narrativa fílmica, Jesús García Jiménez (1993) apresenta três modelos de análise: fenomenológico, estruturalista e pragmático. Dentro dessa tríade, este último modelo parece ser o mais apropriado para a presente investigação. Jiménez caracteriza o referido modelo pragmático a partir de seu caráter indutivo. Nele, o ponto de partida seria a análise dos textos narrativos audiovisuais para intuir as regras que presidiriam sua construção. Assim, a maior tarefa do analista seria a de refazer o processo criativo e reviver a experiência poética da criação audiovisual.

O autor evidencia o ecletismo deste modelo que assume as contribuições positivas de cada modelo anterior e trata de superar suas limitações. Nele, pode-se observar uma clara preferência pelas condições de produção do discurso e pelos efeitos de sua recepção, recriação. Em sua dimensão poética, o modelo pragmático primaria pelo sentido da liberdade criativa.

El modelo pragmático es la representación de un tipo particular de organización discursiva, que incluye a la intervención y a la creatividad entre sus componentes y relaciones esenciales. Tienes, por tanto, una irrenunciable vocación práctica. En cuanto tal, su problema es saber cómo compatibilizar el grado exigible de construcción formalizada que requiere todo modelo, con su carácter inventivo, poético y pragmático. [...]. Es, además, un modelo “icónico-analógico”, es decir, el acto narrativo, que constituye la “cosa representada” por el modelo, puede ser analizado como un modo intuitivo y, sin embargo, las distancias y dimensiones

cuantitativas de las relaciones pueden ser calculadas con una relativa precisión, hasta el punto de que es posible aplicar a su objeto el análisis de contenido. (Jiménez, 1993: 52).

Para este estudo, além dos passos propostos por Casetti e Chio, entendemos que o modelo pragmático, apresentado por Jiménez, também irá colaborar para o desenvolvimento da análise fílmica desejada. Neste caminho, olharemos os entrecruzamentos que Marcos Pimentel faz através dos protagonistas de sua obra, bem como para os elementos visuais e sonoros e sua devida articulação a partir da montagem fílmica.

Ao escolhermos o documentário *Os ossos da saudade* como objeto de análise desta investigação, levamos em conta, primeiramente, o que é e qual é o objetivo de um filme deste gênero audiovisual. Vale ressaltar que desde a invenção do documentário, diversos estudiosos e cineastas tentam encontrar uma/a definição para o produto/obra documentário e diferenciá-lo de outros gêneros como a ficção. Apesar do esforço, muitos deles argumentam que essa é uma tarefa árdua e inexata.

Ao apreciarmos criticamente o documentário, podemos perceber, como espectadores e analistas, os sentimentos que o mesmo conteúdo carrega e, consecutivamente, compreender elementos fundamentais da mensagem audiovisual construída e as consequências dessa mensagem. Para Vera França, em uma primeira instância da análise fílmica, é preciso sentir a obra de forma mais livre, a partir de todas as suas potencialidades.

A proposta deste primeiro contato com o filme é de que o analista sinta-se suficientemente relaxado e liberado para não se preocupar com tais elementos (...) constitui uma tentativa de se estabelecer uma consonância com a visão de Merleau-Ponty apresentada por Andrew (1989, p. 243), segundo a qual a arte é “uma atividade primária, um modo natural, imediato e intuitivo de compreender a vida”. O analista estará entregue à experiência pessoal que o filme lhe proporciona. Deverá ser capaz de perceber, tanto no decorrer da projeção como depois dela, como transcorreu esta experiência, permitindo que o filme o toque, o emocione e porventura o faça pensar (sobre o tema abordado na obra, sobre o cinema de forma geral, sobre a vida, sobre o mundo). Se durante a projeção o analista for capaz de se entregar ao jogo proposto pelo filme, terminada a projeção ele deverá refletir ativa e concentradamente sobre estes tópicos que acabamos de mencionar, num processo de detida auto-observação. (França, 2002: 125-126).

A arte na construção do encontro subjetivo com o tempo

A trajetória do cineasta Marcos Pimentel no audiovisual começou quando ainda era estudante de graduação. Ele cursou, paralelamente, Comunicação Social, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Psicologia, pelo Centro de Ensino Superior (CES) da mesma cidade. Na UFJF, já aspirando a um futuro profissional que rompia com o jornalismo tradicional, ele foi o único aluno de sua turma a optar pela habilitação em Rádio e TV.

Exatamente por intermédio deste curso, Marcos Pimentel teria iniciado uma íntima relação com o cinema mineiro. Entre suas primeiras sessões acadêmicas estavam os filmes do cineasta Humberto Mauro – considerado por muitos autores como pai do cinema nacional.

Os filmes do Mauro me despertaram para um tipo de cinema contemplativo, muito ligado aos costumes e tradições centenárias do interior de Minas Gerais. *Carro de bois* é o filme que mais me atrai. Lembro ainda hoje da primeira vez que o vi, em 1996. Recordo exatamente como a poesia presente no texto e nas imagens me fez sair da sala há, pelo menos, dois metros acima do solo. O filme bateu tanto em mim que as imagens me visitam até hoje.¹

Pimentel terminou ambos os cursos de graduação no ano 2000, mas sua agenda não abriu para atender pacientes. Ela já estava cheia de compromissos com a produção de comerciais e de alguns filmes de curta metragem, como: *Sob a sombra dos anjos* e *Os fantasmas da cidade* (1999), de Rogério Terra Júnior, *A janela do caos* (2000), de José Sette, *Deus me livre* (2001), de Alexei Divino e *João Carriço: o amigo do povo* (1999), de Martha Sirimarco. Nesse período, ainda aprovou um projeto para direção de seu primeiro filme em película de 16 mm: *O que a feira livre tem*. Apesar da agenda cheia de trabalhos, Marcos Pimentel avistava dificuldades para continuar seus trabalhos naquela cidade do interior de Minas Gerais. “Eu já sentia uma atração muito grande pelo documentário, mas não via a possibilidade de seguir fazendo isso em Juiz de Fora. Por isso, fui ajudando os amigos para poder ganhar algum dinheiro”.²

Paralelo às produções, o jovem Pimentel sentiu vontade e necessidade de conhecer o acervo das antigas películas filmadas no interior de Minas Gerais. Filmes como os cinejornais produzidos pelo grande empreendedor João Carriço – um dos pioneiros na produção cinematográfica na cidade de Juiz de Fora – foram importantes para que ele pudesse identificar suas raízes.

No mesmo período, o recém formado recebeu o convite para ser produtor de vídeos de capacitação educativa na Rede Minas de TV, na capital mineira. Meses depois, ele aprovou seu primeiro projeto na Lei Murilo Mendes de Incentivo à Cultura: o documentário *As princesas de Minas* (2001). Junto da realização deste trabalho, Pimentel buscou especializar-se em cursos com dois dos cineastas mais representativos do Brasil: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles.

Em 2002, Marcos Pimentel foi aprovado para uma bolsa em curso de dois anos na Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de Los Baños (EICTV), em Cuba. Nesse país, o documentarista finalizou sete filmes. Após a experiência em Cuba, Pimentel conseguiu aprovação em outra bolsa internacional para continuar seus estudos sobre documentário. Desta vez, ficaria cerca de um ano na Filmakade-

1. Trecho de entrevista de Marcos Pimentel para Cavi Borges.

2. Trecho de entrevista de Marcos Pimentel para Marcelo Miranda.

mie Baden- Württemberg, na Alemanha. Ao voltar para o Brasil, ele foi convidado para trabalhar na campanha de lançamento do Canal Brasil, um desdobramento da emissora pública em Brasília.

Entre as temáticas trabalhadas, duas fascinam e se mostram constantes na obra de Marcos Pimentel: a memória e o tempo. Conforme Lucilia de Almeida Neves Delgado (2006), memória é uma construção sobre o passado, atualizada e renovada no tempo presente. A autora vai entender a memória como um

cabedal infinito de múltiplas variáveis – temporais, topográficas, individuais, coletivas – dialogam entre si, muitas vezes revelando lembranças, algumas vezes, de forma explícita, outras vezes de forma velada, chegando em alguns caso a ocultá-las pela camada protetora que o próprio ser humano cria ao supor, inconscientemente, que assim está se protegendo das dores, dos traumas e das emoções que marcaram sua vida. (Delgado, 2006: 16).

Uma das maiores contribuições da memória seria a de tentar evitar que o ser humano perca referências, raízes, lastros fundamentais à construção das identidades. Ela poderia ser vista como base construtora dessas identidades, do auto-reconhecimento como pessoa e/ou como membro de uma comunidade. Assim, podemos perceber que os conceitos de memória são amplos e vários, promovendo o entrecruzamento entre lembrança e o esquecimento, o registro e a invenção, a revelação e a ocultação.

Dialogando com Lucilia Delgado, Heitor Capuzzo (1986), defende que a memória é uma comprovação humana da realidade do tempo. “O tempo cinematográfico não pode ser mensurado apenas pela sua manipulação. Uma característica fundamental para sua verificação é a memória. Todos nós lembramos muitas passagens das quais a memória fixa momentos e imagens, sem a preocupação de registrar sua duração”. (Capuzzo, 1986: 96).

Refletindo o tempo através da história, Lucília Delgado pontua suas múltiplas faces, ritmos, continuidades, discontinuidades e sensações. Dessa maneira, o termo representaria um processo em eterno curso e em permanente devir.

Sem qualquer poder de alteração do que passou, o tempo, entretanto, atua modificando ou reafirmando o significado do que foi vivido e a representação individual ou coletiva sobre o passado. Sem qualquer previsibilidade do que virá a ser, o tempo, todavia, projeta utopias e desenha com as cores do presente, tonalizadas pelas cores do passado, as possibilidades do futuro almejado. (Delgado, 2006: 34).

Para Marcos Pimentel, o tempo é um conceito que fascina e que, por conta de todas suas indefinições e diferentes formas de apresentação, procura pesquisá-lo.

Não quero explicá-lo, mas entendê-lo. Em meus filmes, quando o tempo não era protagonista, estava ali, como pano de fundo ou ajudando a construir a atmosfera. Gosto de ver como ele se manifesta nas texturas das paredes, na face das pessoas, na coloração dos lugares ou do restou deles. Tenho uma atração forte por ruínas, qualquer tipo de imagens que tenha algo deteriorado. Suspeito que esta atração

se deve às marcas explícitas de que o tempo agiu ali. E eu, insistentemente, vou seguindo suas pistas. Insisto em persegui-lo, mesmo tendo consciência de que jamais conseguirei alcançá-lo.³

O filme documentário lembra-nos a nossa presença e interação no mundo. Tem como função inevitável este questionamento. Michael Pollak (1989) é um dos defensores do audiovisual como um importante instrumento de registro de memórias. O autor argumenta que o filme testemunho e documentário tornou-se um forte mecanismo para os rearranjos sucessivos da memória coletiva.

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas as lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (Pollak, 1989: 12).

Embora bastante jovem, o documentarista já apresenta uma significativa trajetória como realizador audiovisual. Hoje, ele contabiliza algumas dezenas de filmes e diversos prêmios em festivais nacionais e internacionais de cinema.

Fui experimentando uma forma de observar o mundo buscando interferir muito pouco na realidade diante das lentes. Com o tempo, fui lapidando um pouco esta observação e buscando um estilo de enquadrar e posicionar a câmera que pudesse deixar claro minhas intenções durante o contato com o objeto filmado. Acredito cada vez mais em narrativas abertas, que deixam amplo espaço para que o espectador complete com seu repertório e suas experiências o filme que está vendo.⁴

Desenterrando *Os ossos da saudade*

O longa metragem *Ossos da saudade*, lançado recentemente, ainda no final de 2021, apesar de trabalhar com temas muito recorrentes na filmografia de Marcos Pimentel, trouxe alguns novos desafios para o jovem cineasta brasileiro. Um dos principais talvez seja exatamente o cerne do projeto, ou seja, registrar e acompanhar pessoas em suas experiências e conflitos migratórios individuais que tangenciam, de alguma maneira, fragmentos de histórias também ligados à antiga navegação portuguesa e à busca pela expansão do domínio de Portugal através do colonialismo. São personagens que se encontram entre territórios, como reflete uma delas no decorrer da própria película: “A minha cultura hoje, aquela que sou eu, a minha forma de ser é um misto de Moçambique, do Brasil, dos lugares que eu visitei, dos povos que eu conheci, das coisas que me agradaram e eu procurei assimilar. Eu sinto que estou no entre lugar: eu não sou de lugar nenhum”.⁵

A obra é iniciada de maneira enigmática. A fotografia é mantida à pouca luz. Entrecruzada pelos créditos de apresentação, a proposta é mais sugerir possibili-

3. Trecho de entrevista de Marcos Pimentel para Cavi Borges.

4. Trecho de entrevista de Marcos Pimentel para Marcelo Miranda.

5. Fragmento da fala da personagem Rosânia retirado do filme *Os ossos da saudade*.

dades interpretativas das imagens ainda subjetivas, fragmentadas do que apontar seu papel direto na narrativa. A trilha musical sugere elementos aquáticos e uma atmosfera ligada ao fundo do mar. No meio da penumbra, a forma de uma água viva começa a se materializar para o espectador. Um fragmento de *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa é utilizado como um tipo de epígrafe da obra. O trecho é grafado com caracteres em um dos cantos da tela e é possível interpretar o conteúdo a partir da reflexão sobre os níveis de interferência e afetações ocasionadas por pessoas, objetos e lugares que passaram ou passam por nossas vidas. Há uma defesa de que, em última instância, tudo isso acabaria refletindo a própria construção da nossa personalidade, nosso eu. Claro que esse caminho reflexivo será retomado, algumas vezes, no longa-metragem.

O encontro da água do mar com as rochas ganha espaço na tela e na banda sonora. Algumas vezes, na zona de rebentação, as imagens sugerem uma força desconhecida, que, literalmente, transforma a paisagem através do tempo. A obra nos leva para uma praia não definida exatamente na narrativa. Aliás, nenhum dos ambientes é identificado para o espectador. A partir da articulação com as falas das personagens é possível correlacionar o país sugerido àquele contexto. Contudo, há apenas sugestões dentro da narrativa. Neste sentido, algumas das imagens podem ter sido captadas em países diferentes das sugestões estabelecidas no filme. Um bom exemplo disso é o cenário de entrada da personagem Rosânia, no interior do que parece ser uma fábrica abandonada. Dessa forma, apesar de verbalmente ela se referir à Moçambique, essa sequência não precisaria ter sido filmada necessariamente lá. É importante lembrar que o filme trabalha diretamente com sete personagens. Assim, há muitas idas e vindas entre os diversos territórios e países apresentados: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e Portugal.

Saindo diretamente do mar e buscando consolidar uma base a partir da terra firme, *Os ossos da saudade* apresenta uma direção de fotografia que merece destaque. Ela é assinada por Matheus da Rocha Pereira e agrega bastante valor à narrativa fílmica. Muitas das imagens são evocativas. Além da beleza estética propriamente dita, elas também possuem força dramática e retórica. Em última instância, dão o suporte necessário tanto para a compreensão como também para o aprofundamento de novas camadas daquilo que é verbalizado pelas personagens - dentro de uma base estrutural que elenca o verbo ainda como elemento condutor. Várias das paisagens filmadas sugerem abandono: são espaços inabitados, ruínas, desertos ou semi desertos que, muitas vezes, remontam diretamente ao passado.

Um bom exemplo dessas imagens evocativas se dá na sequência iniciada por um navio encalhado na areia e carcomido pela ferrugem. Mesmo a força contínua das ondas não é capaz de dar mobilidade àquele gigante abandonado. Aos poucos percebemos que o número de embarcações naquela mesma situação se multiplica por aquele espaço: estamos em um tipo de cemitério daquelas velhas estruturas que outrora realmente flutuavam sobre as águas – bem como aqueles navios que foram utilizados na expansão do domínio de Portugal com o colonialismo.

Para Neide Lopes Patarra (2005) é de fundamental importância considerar que, atualmente, os movimentos migratórios internacionais constituem a contrapartida

da reestruturação territorial planetária – que, por sua vez, está intrinsecamente relacionada à reestruturação econômico produtiva em escala global. No caso da população brasileira, ela lembra que era nitidamente percebida a modalidade de um movimento rumo a países desenvolvidos, como Estados Unidos, o Japão e membros da Comunidade Europeia – principalmente Itália, Alemanha e, posteriormente, Portugal e Espanha.

Patarra esclarece que o Brasil é signatário da Conferência Internacional sobre População e Desenvolvimento, realizada em 1994 no Cairo. No capítulo X de seu Programa de Ação, apresenta a questão das migrações internacionais. De forma geral, o documento considera as migrações internacionais contemporâneas interrelacionadas ao processo de desenvolvimento.

O documento ressalta os efeitos positivos que a migração internacional pode assumir, tanto para as áreas de destino como para as áreas de origem. Para isso, incita os governos a analisarem as causas da migração, na tentativa de transformar a permanência num determinado país em opção viável para todos. No que se refere às remessas, preconiza seu incentivo mediante políticas econômicas e condições bancárias adequadas. Além disso, incentiva a migração temporária e o reforço do regresso voluntário de migrantes, e também enfatiza a necessidade de dados e informações adequadas. (Patarra, 2005: 29).

No caso dos países da América do Sul, houve tentativas para harmonizar as políticas migratórias no âmbito do Mercosul. Os países membros buscaram facilitar a livre circulação de trabalhadores no contexto da abertura comercial – mesmo ainda hoje muito embrionária. Embora de diminuta expressão numérica, a entrada e saída de pessoas do território brasileiro nunca cessou. Conforme aponta Patarra, o desafio consiste em transformar os compromissos assumidos internacionalmente em programas e práticas sociais condizentes com a articulação proposta. Até o momento, o Brasil ainda mantém uma série de dispositivos que o coloca como um dos países mais restritivos quanto à imigração de estrangeiros. Em diálogo mais próximo com o longa de Marcos Pimentel, vamos perceber que um fluxo significativo de emigrantes com características históricas decorrentes do processo migratório do início do século 20 é o de trabalhadores brasileiros descendentes de imigrantes, como é o caso de Rodrigo.

O primeiro fragmento verbalizado por uma das sete personagens registradas diz muito não apenas dela, mas de todos os demais atores sociais registrados e da própria obra. “Lembro, lembro muito. Mas também esqueço muito. É engraçado né?! Eu lembro muito, revivo muitos momentos, mas tem muita coisa que eu esqueço”...⁶ Michael Pollak (1989) nos recorda que, em uma abordagem durkheimiana, a memória também define o que é comum a um grupo e o que, o diferencia dos outros e também pode fundamentar e reforçar sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais. Pollak entende a memória como uma operação coletiva de acontecimentos e interpretações do passado. Para o autor, a memória promove tentativas

6. Fragmento da fala de personagem não identificada retirado do filme *Os ossos da saudade*.

mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais. Dessa forma, as duas principais funções da memória comum seriam manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados).

Pensando o esquecimento, Paul Ricoeur (2007) chama nossa atenção para a primeira forma como o esquecimento é maciçamente percebida: como uma espécie de dano, fraqueza ou lacuna da memória, que coloca em xeque sua confiabilidade. Nesse aspecto, a memória poderia ser vista, em uma primeira instância, como a luta contra o esquecimento. Todavia, Ricoeur argumenta que uma memória capaz de não esquecer poderia ser vista como monstruosa.

O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele? E essa justa memória teria alguma coisa em comum com a renúncia à reflexão total? (Ricoeur, 2007: 424).

No filme, memória e esquecimento dialogam de maneira próxima com movimento e imobilidade. Além das embarcações já explicitadas a pouco, acompanhamos também alguns momentos nos quais de três árvores de pequeno porte e troncos retorcidos sobrevivem às investidas do mar sobre elas. Em sua primeira aparição, elas dividem simetricamente o espaço do enquadramento. Suas raízes estão presas em um banco de areia enquanto, no seu entorno, existe apenas o mar aberto, o infinito. O vento que balança as folhas e galhos e as pequenas ondas que batem, incessantemente, na base de seus troncos, já apontam para o nível de resistência que esses três *seres vivos* precisam fazer todos os dias para sobreviver nesse local atípico (para árvores).

A mesma simbologia é usada quando acompanhamos, a partir de imagens e sons diegéticos, um grupo de caranguejos tentando se mover pela areia de uma praia, enquanto as ondas formam um tipo de barreira natural muito difícil para eles transporem. A cada nova onda os pequenos caranguejos são submersos pela água e somem naquela imensidão líquida. É interessante perceber que a própria cor desses elementos se mistura, impedindo saber onde começa um e termina outro. Não seria assim também com a memória e o esquecimento? Uma das personagens nos ajuda a refletir dentro desta aproximação: “Há um universo de coisas lá dentro, guardadas, contidas... Aquele movimento da maré, né?!!! De vir à praia, varrer tudo e levar, mas depois devolve. É como este movimento do mar de ir e vir, que vai fazendo com que você esteja nesse constante processo de recordar, esquecer, recordar, esquecer”...⁷

O primeiro ser humano é visto no filme somente próximo dos doze minutos de exibição. Inicialmente, o diretor não busca identificá-lo. Ele é visto em contra luz, durante um entardecer em um cenário que parece ser a cidade de Lisboa. A partir da sua fala, em off, o espectador começa a entender a história daquele rapaz. Depois de algum tempo, ele nos é apresentado, através de créditos na tela, somente por seu pri-

7. Fragmento da fala de personagem não identificada retirado do filme *Os ossos da saudade*.

meiro nome, sugerindo proximidade (construída ou buscada) da equipe/espectador para com aquele ator social. Trata-se de Rodrigo, o filho de um imigrante português que veio se refugiar no Brasil no período da Segunda Guerra Mundial, por intermédio de um navio da Cruz Vermelha. Buscando novas oportunidades profissionais, ele fez este caminho no sentido oposto ao realizado por seu pai: foi morar em Portugal. Desde o início de sua aparição no filme é possível perceber que conquistar o equilíbrio em um processo migratório não é tão simples: é preciso lidar com a dor do não pertencimento. “Eu estava aqui, mas não aceitava estar aqui. Eu estava aqui, mas não estava aqui. O meu problema não é o lado de fora, mas é essa divisão entre a minha terra, a minha família, a minha vida e o que eu escolhi. [...] Eu vivo sempre com saudade. Eu sempre tenho saudade”.⁸

Para Stuart Hall (2011), o sujeito que antes era visto por alguns pesquisadores como portador de uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado e, a cada dia, é composto por mais e mais identidades distintas, algumas delas contraditórias ou mal resolvidas que buscam direções diferentes umas das outras. O sujeito dito pós-moderno já não possui uma identidade fixa, essencial e permanente. A identidade passou a ser vista como uma celebração daquilo que é móvel ou transformado continuamente. Pensado de maneira ampla, o próprio processo de identificação através do qual cada indivíduo projeta suas identidades e culturas também se tornou mais provisório e problemático. Dessa forma, aquele antigo “eu coerente”, que unificava as identidades vem sendo gradativamente abandonado.

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortável narrativa do eu. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (Hall, 2011: 13).

Em outra medida, Stuart Hall também chama a atenção de seus leitores sobre as maneiras pelas quais as identidades culturais nacionais também estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização. Para ele, as culturas nacionais nas quais o indivíduo nasce, se constituem uma das principais fontes de identidade cultural. Ele lembra que, muitas vezes, ao buscar uma definição para si, a pessoa diz: sou brasileiro, sou espanhol ou francês. Contudo, o autor defende que as identidades nacionais não são características que as pessoas tenham desde seu nascimento. Ao contrário, são mecanismos formados e transformados de acordo com um tipo de representação construída. Nessa medida, o termo nação não seria apenas uma entidade política, mas um sistema de representação cultural que produz uma infinidade de sentidos.

Em quase todos os planos nos quais Rodrigo aparece no filme, ele é mostrado sozinho, solitário. A única exceção é o plano em que podemos observar duas fotografias dele junto de seu pai – momentos cristalizados de sua memória. Esse mesmo procedimento é adotado para registrar os personagens Zé Melo e Rosânia.

8. Fragmento da fala do personagem Rodrigo retirado do filme *Os ossos da saudade*.

O ambiente quase sempre se sobressai. Neste sentido, o registro a partir de planos gerais em lugares desérticos ou abandonados colabora para a construção da ideia de isolamento vivido, muitas vezes, por esses personagens. Assim, as imagens também projetam o vazio e apontam para ciclos que vão se repetindo ao longo do filme. Essa ideia é catalisada na medida em que a equipe faz questão de registrar todos os personagens, em algum momento da obra, olhando fixamente para o horizonte, especialmente para o oceano que os cerca. Refletindo sobre esses espaços e distâncias que separam pessoas, o personagem Zé Melo reclama mais à frente na narrativa: “Deus calculou muitas coisas erradas. Podia ter feito Cabo Verde ao lado do Brasil pra gente poder tá dando um pulinho sempre de um lado e do outro. Eu adoraria isso.”⁹ Próximo dessa fala, o espectador o observa caminhando em direção a uma estrutura de pedras que pode sugerir, imagneticamente, um tipo de *portal mágico* – tão aspirado pelo personagem para aproximar os dois países.

A segunda personagem apresentada por Marcos Pimentel é introduzida de forma suave, a partir de um *tilting*, que sai do céu azul e desce pelas folhas e galhos de uma frondosa árvore até chegar no emaranhado formado por suas inúmeras raízes. Mais uma vez a simbologia das raízes é utilizada e, aqui, catalisada. Trata-se da angolana e professora de dança Huíla. Ela veio para o Brasil estudar licenciatura em dança, depois de ganhar um prêmio de um programa televisivo em seu país de origem. Mesmo já tendo retornado para Angola, o período em que esteve no território brasileiro e as idas e vindas necessárias deixaram marcas inesquecíveis que, inclusive, a fazem chorar em alguns momentos do filme. “Todo mundo que tem que sair da sua terra, tem que ir para outro lugar e depois voltar, fica um tempo assim meio que não é de um lugar e nem do outro”.¹⁰ Apesar desta instabilidade, a professora angolana não é vista isolada o tempo todo na narrativa. Ela parece ser muito querida entre suas alunas de balé. Em uma das sequências, após terminar a aula, todas as alunas correm para abraçá-la de forma coletiva e ficam esperando por um beijo individual da professora, antes de irem embora.

A terceira personagem que adentra a obra é Rosânia. Ela é uma brasileira que foi para Moçambique em 1992, um ano após o término da guerra que deixou o mesmo país destruído. A fotografia a apresenta a partir de imagens de ruínas do que parece ser uma antiga fábrica ou galpão industrial abandonado. Apaixonada por literatura africana, ela já contabiliza 24 anos morando e se dedicando ao estudo desta arte naquele país. Enquanto a fotografia do filme passeia por outdoors e placas de publicidade do governo de Moçambique e também de produtos de beleza com protagonistas negros/as, Rosânia reflete sobre questões ligadas à cor e à raça, entendendo aquele novo ambiente propício para estimular também novas mudanças, como aquela que fez quando abriu mão do alisamento do seu cabelo. “Isso fez bem para mim como pessoa, como aceitação, da imagem, da minha figura”.¹¹

9. Fragmento da fala do personagem Zé Melo retirado do filme *Os ossos da saudade*.

10. Fragmento da fala da personagem Huíla retirado do filme *Os ossos da saudade*.

11. Fragmento da fala da personagem Rosânia retirado do filme *Os ossos da saudade*.

A quarta personagem é apresentada de forma mais direta, a partir da sua atividade profissional. Joana é outra brasileira que também foi para Moçambique, porém, estava apenas com dois anos de idade. Ela é professora de capoeira há 14 anos em Moçambique. Curiosamente, o espaço em que ministra suas aulas é uma antiga igreja católica, agora ressignificada para essa manifestação cultural. Ela afirma que tem raízes sólidas em cada um dos dois países e defende que a capoeira é uma invenção brasileira e não africana. “Eu sou os dois. Eu fui criada aqui, mas eu nasci no Brasil e o Brasil manteve-se em mim, primeiro através da família, dos meus pais e, depois, da capoeira. Então é uma misturada bem louca assim, né?! Eu me sinto moçambicana, mas também me sinto brasileira. Então o que que eu sou, né?”¹²

O quinto personagem identificado é Zé Melo. Sua única companhia é o cãozinho que aparece por uma fração de segundos na obra. Ele é cabo-verdeano, mas veio morar no Brasil quando tinha quatorze anos. Por influência do período em que viveu por aqui, acabou abraçando a causa ambiental quando voltou a morar em Cabo Verde, quinze anos depois.

A sexta personagem apresentada é Adelmisa, uma mulher forte, nascida em Guiné-Bissau que veio para o Brasil em 2008, como intercambista, e acabou resolvendo permanecer por aqui depois da morte do seu companheiro e pai de seu filho Abdel, que representa o sétimo e menos aprofundado dos personagens. Ele parece estar no filme, basicamente, para impulsionar a função materna assegurada por sua mãe. Apesar de ser uma tarefa trabalhosa, ela assume a mesma integralmente e vê a distância da sua rede de apoio familiar como uma forma de crescimento: “Estando longe da minha família, isso tá ajudando bastante, não só como ser humano, mas como mãe também. Já tenho Abdel. A responsabilidade total é minha”¹³.

Depois desta literal apresentação das sete personagens, que dura mais de quarenta minutos, o filme começa a entrelaçar, de uma maneira mais aprofundada, suas vidas, experiências e angústias. É importante lembrar que todas as falas se encontram em off, ou seja, o espectador não vê a personagem falando em situação de depoimento ou de entrevista. Marcos Pimentel faz a opção por cobrir todas as falas selecionadas através de imagens das próprias personagens, muitas vezes, caminhando, em movimento pelos espaços filmicos ou ainda através de elementos e detalhes da natureza que, nesta narrativa, estariam relacionados ao sentido sugerido pelo verbo. Neste caminho eclodem muitas metáforas, como aquela proporcionada pela água do mar que delimita espaços para todas as personagens, mas que também sugere, conforme aponta Huíla, “possibilidade de travessia, conexão entre povos, sonhos, lugares”¹⁴ e também do vulcão de Cabo Verde, que traz paz, calma e contato com o divino para Zé Melo.

Durante a *segunda parte* da obra, onde percebemos a tentativa de um maior diálogo entre o conteúdo dos muitos personagens eleitos, alguns sub temas são propostos e outros conceitos retornam ou ganham ainda mais força. A memória,

12. Fragmento da fala da personagem Joana retirado do filme *Os ossos da saudade*.

13. Fragmento da fala da personagem Adelmisa retirado do filme *Os ossos da saudade*.

14. Fragmento da fala da personagem Huíla retirado do filme *Os ossos da saudade*.

por exemplo, é acionada também pelos objetos dos personagens, como o pente e o pilão de madeira que Adelmisa conseguiu receber diretamente de Guiné-Bissau, ou a casinha de madeira que faz Rosânia recordar de familiares queridos ou ainda as duas fotos, em temporalidades distintas, de Rodrigo com seu pai, apontando-lhe um caminho a seguir. Huíla buscou resumir a importância desses objetos de memória: “Guardo tudo. Eu acho que o objeto tem lugar do movimento, de levar ao momento, de guardar aquele gesto, aquele carinho em nós”.¹⁵ Saindo desses objetos de memória, o filme traz a reflexão sobre o conceito de casa/lar entre as personagens. Enquanto o espectador observa imagens de habitações antigas, abandonadas e sujas, verbalmente precebemos diferenças significativas de posições a respeito do subtema. Algumas personagens pensam o lar de maneira mais física, outras mais a partir dos sentimentos ligados ao referido espaço.

De qualquer forma, a discussão, novamente, eclode no caminho da memória, do esquecimento e também da saudade. Essa última é bastante perceptível na fala embargada e nos momentos que o choro toma conta das personagens Huíla e Rodrigo. Em uma das sequências vemos Rodrigo, dentro de um vagão de trem vazio em trânsito por Portugal. Os vidros e portas estão abertos, sugerindo a importância do ambiente externo, daquilo que ele não pode tocar. Apesar das várias poltronas vazias, Rodrigo é mostrado de pé, ao lado de uma delas. Ele tem seu olhar fixo para fora da composição. Observa o horizonte como se estivesse na busca de algo bem mais distante. “É uma mistura de sentimentos. É a saudade. A pena de não estar com meu pai. O estar distante dele. E eu não sei quantos anos mais vou tê-lo. Ele dizer “meu filho, que dia você chega”? Isso é um turbilhão de sentimentos. É uma tormenta na minha cabeça, que eu vivo nesses anos todos fora da minha casa”.¹⁶

A partir do entrecruzamento das perspectivas verbal e visual de personagens distintos, a montagem aproxima imagens de Huíla, em uma praia - enquanto as ondas do mar vão e voltam molhando e cobrindo partes do corpo desta personagem - à potência da fala de Rosânia, que reflete sobre fricções e fissuras naquilo que carregamos do nosso passado. A sequência é iniciada com uma sensível antecipação de sua paisagem sonora - as ondas quebrando na praia - e nos faz recordar, visualmente, aqueles caranguejos também cobertos pelas ondas lá do início desta obra com características cíclicas.

É a memória e o esquecimento. As coisas se aproximam e se afastam como se fosse uma galáxia. Às vezes estão muito próximas, outras vezes se distanciam, outras vezes chocam-se e fazem com que a gente acorde e lembre coisas e mude até o percurso da vida por causa destas lembranças. São Fragmentos da memória. Para mim, uma coisa não vive sem a outra. Memória e esquecimento são duas faces da mesma moeda.¹⁷

15. Fragmento da fala da personagem Huíla retirado do filme *Os ossos da saudade*.

16. Fragmento da fala da personagem Rodrigo retirado do filme *Os ossos da saudade*.

17. Fragmento da fala da personagem Rosânia retirado do filme *Os ossos da saudade*.

Em um dos momentos visualmente mais poéticos do filme, já próximo do seu final, a personagem Huíla caminha entre diversas ruínas quase enterradas pelas areias de um ambiente desértico que o vento teima em carregar, a mudar constantemente de lugar. Em determinado momento, observamos o que parece ser um disco de vinil quebrado, porém, rodando de forma muito sugestiva, ao sabor do vento, por aquele solo arenoso e inabitado. Mais uma vez, movimento e imobilidade são estampados na película.

Nesta sequência, Huíla está com um vestido leve que também é impactado diretamente por este vento simbólico, que remodela suas formas, passos e cenários e também dá origem a uma atmosfera propícia para ela, em tom de confissão ao diretor/equipe, apresentar suas saudades daquilo que somente projetou e foi, gradualmente, esquecendo. Entre momentos de choro, ela afirma: “eu acho que alimentar a saudade faz toda a diferença. Não só para nos lembrar de quem fomos, mas para não esquecermos de quem queríamos ser. Às vezes estamos tão no automático, tão no automático que nos esquecemos das promessas que fizemos a nós mesmos. [...] A saudade faz cada um de nós revisar a si próprio”.¹⁸

Quase chegando ao seu desfecho, a obra rompe a quarta parede e traz todas as personagens, vistas em primeiríssimo plano, encarando, em silêncio, a câmera, a objetiva, cada um de nós, espectadores. De forma contraditória, o silêncio aqui utilizado também pode *dizer* muito dentro da narrativa. Cada uma dessas personagens praticamente nos interpela sobre suas angústias e incômodos ligados aos movimentos migratórios que fazem ou fizeram parte. Essas sete personagens e suas histórias de resistência parecem ser espelhadas por aquelas três árvores que também teimam em manter raízes fixas, mesmo com todo o ir e vir das ondas do mar.

Referências bibliográficas

- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Ed. Da Unicamp.
- Borges, C. (2009). Entrevista com Marcos Pimentel. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/cineclubeposts/2009/09/04/entrevista-com-marcos-pimentel-219978.asp>
- Casetti, F. & Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, L. (2006). *História Oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica.
- França, A. R. (2002). *Das teorias do cinema à análise filmica*. Salvador: Dissertação de mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia.
- Hall, S. (2011). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Miranda, M. (2006). Marcos Pimentel. Disponível em: <http://www.acesa.com/nossagente/arquivo/artistas/2006/03/11-marquinhos/>

18. Fragmento da fala da personagem Huíla retirado do filme *Os ossos da saudade*.

- Jiménez, J. (1994). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Patarra, N. (2005). Migrações internacionais de e para o Brasil contemporâneo: volumes, fluxos, significados e políticas. *Revista São Paulo em Perspectiva*, 19(3) 23-33. São Paulo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/CzHCXvFvRzrh6nQ899xvzqK/?lang=pt>
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, 2(3) 3-15. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp.

Filmografia

Os ossos da saudade (2021), de Marcos Pimentel.