

Cindir a cena, partilhar o cinema:
sobre Bamako, de Abderrahmane Sissako

Roberta Veiga¹

¹ Roberta Veiga é doutora em Comunicação Social pela FAFICH-UFMG; Professora adjunta do Dep. de Comunicação e do PPGCOM na mesma instituição; Editora da Revista *Devires: Cinema e Humanidades*; Pesquisadora do grupo *Poéticas da Experiência (UFMG)*; Secretária acadêmica da SOCINE e integrante do comitê consultivo do *forumdoc.bh* (Festival de Cinema Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte).
e-mail: roveigadevolta@gmail.com

Resumo

No filme *Bamako* (2006), o diretor mauritano Abderrahmane Sissako coloca lado a lado, num tribunal imaginário, o povo africano (expropriado de suas formas de vida) e as grandes corporações financeiras mundiais. Assim, permite ao cinema escrever a história a contrapelo. No terreno das ficções cinematográficas, atravessada pelo real, impregnada pelo pó da terra e por rostos negros, num mundo dividido e injusto, onde só os donos do capital têm voz, reescrever a história é conceder ao outro o tempo da imagem e do verbo. É, portanto, reinventar a política.

Palavras-chave: Cinema africano; Dispositivo; Dissenso; Partilha do sensível.

Abstract

The film *Bamako* (2006), by the Mauritanian director Abderrahmane Sissako, places the African people, dispossessed of their ways of life, and the world's major financial corporations, side by side in an imaginary court that enables the film to rewrite history against the grain. In a cinematographic fiction that is crossed by the real and impregnated by dust from the ground and the black people who lives in a divided and unjust world, where only the capital owners have a voice, rewriting history is to give to the other the time of image and of the word. This, thus, amounts to reinventing politics altogether.

Keywords: African cinema; Device; Dissensus; Distribution of the sensible.

Prólogo

Imagine um tribunal instalado no quintal de uma casa comunitária, reconstruída após vários anos, no município de Bento Rodrigues (Mariana-MG), em que a Samarco é levada a julgamento pelo povo do lugarejo e de municípios vizinhos que, em novembro de 2015, foram atingidos pela queda da barragem da mineradora que destruiu casas, soterrou pessoas e animais, poluiu toda uma bacia hidrográfica e matou suas riquezas. Imagine que, nessa audiência, as testemunhas são os velhos e os filhos crescidos desses velhos, os ex-moradores dos lugarejos atingidos por esse gigantesco desastre socioambiental. Um tribunal em que de um lado estão os expropriados (os explorados, o povo) e do outro, os representantes da Empresa Samarco; Vale do Rio Doce; BPH e o Governo de Minas Gerais. De um lado, aqueles sujeitos comuns, interioranos, trabalhadores do campo e pobres que perderam sua porção de terra, sua casa, seu sustento, seu vínculo com a natureza e seus laços comunitários – aqueles que perderam sua forma de vida, sua história, e que há anos lutam para reconstruir algo. De outro lado, o grande negócio, o empresariado, o cartel de mineradoras, o capital, junto com o Estado que aceitou os desmandos, a exploração da terra e dos homens, enfim, o poder instituído. Nesse caso, seria dado ao povo de Mariana, Bento Rodrigues, Barra Longa, e adjacências, bem como a grande parte das comunidades ribeirinhas que vivem ao longo do Rio Doce do qual tiram seu sustento, o ensejo de se fazer ouvir e de, no embate público e jurídico com inimigo, clamar por justiça, escovando, como diria Walter Benjamin (1994, p. 225), “a história a contrapelo”.

Em *Bamako* (2006), do diretor africano nascido na Mauritânia Abderrahmane Sissako, assistimos à concretização pelo cinema de uma possibilidade similar a essa que projetamos para Bento Rodrigues. No terreno da ficção, atravessado pelo real, impregnado pelos corpos e rostos dos sujeitos

comuns, pelo pó da terra e a miséria vivida, Sissako coloca lado a lado num tribunal de júri por ele arquitetado um povo negro, africano, expropriado de suas riquezas, de sua vida, e os donos do capital, as grandes corporações financeiras mundiais. Num quintal de chão batido de um espaço comunitário, na cidade africana de Bamako, capital do Mali, é constituída uma corte cuja finalidade é julgar a responsabilidade do Banco Mundial e do FMI na propagação e manutenção do profundo estado de pobreza de países africanos. Em *Bamako*, Sissako cria um espaço não só discursivo e/ou performativo, mas também sensível, pela materialidade da imagem, a uma comunidade malinesa para que, no embate público e jurídico com um sistema de exploração de recursos e mão de obra, o cinema possa figurar o povo. No terreno fértil da imaginação ou das invenções cinematográficas, num mundo dividido e injusto (o da pequena e precária cidade de Bento Rodrigues e de Bamako) onde só os donos do capital têm voz e aparência, enquanto os excluídos do mapa geopolítico-capitalístico vivem a miséria e a injustiça, expropriados de sua terra e seu trabalho, apartados e apagados historicamente, reescrever a história¹ é conceder ao outro que está à margem o tempo da imagem e do verbo, portanto, o tempo da invenção política.

[...] a força do dispositivo de *Bamako* consiste na sua capacidade de forçar os limites da realidade, de alargar o campo do possível, através da invenção de um lugar (ou não-lugar) que é um *lugar de fala*, contra um silenciamento sistemático. A operação que dá lugar a uma narrativa *utópica*, no caso deste filme, deve-se a uma composição espacial cuja finalidade é a restituição de um *lugar de enunciação*. (CESAR, 2013, p. 584).

Propomos adentrar esse mundo-tribunal de *Bamako*, esse “(não) lugar” que, segundo Amaranta Cesar (2013), uma vez inventado pelo presente do cinema,

¹ A reescrita da história a contrapelo é para Benjamin escutar os vencidos. Segundo Lowy, como um teórico do materialismo histórico, a tarefa de Benjamin era a de “quebrar”, de fazer explodir, de destruir o fio conformista da continuidade histórica e cultural. O materialista histórico deve, portanto, desconfiar dos pretensos ‘tesouros culturais’. Para ele, estes não são mais do que restos mortais provocados pelos vencedores na procissão triunfal, despojos que tem por função confirmar, ilustrar e validar a superioridade dos poderosos”. (LOWY, 2011, p. 20).

inventa também o futuro em um povo por vir. Em que medida a cena cinematográfica, em sua dimensão ficcional e realista, cria possibilidades de, nos termos de Rancière (1996), recontar as parcelas humanas e as diferenças engendradas, instituindo, portanto, uma partilha do sensível que alcança a política no seu cerne?

Para Rancière, a partilha do sensível própria à política é sempre dissensual na medida em que ela contrapõe, pelo menos, dois mundos: aquele da *polis*, a cena democrática no interior da qual uns contam e outros não, e aquele mundo em vias de se constituir a partir da subjetivação dos sem-parcela, sujeitos políticos com os quais ainda não se contava. Por esse motivo, a política não é nunca o lugar da pura afirmação, mas da negatividade. Ao consenso da ordem policial se opõe o dissenso nascido do pressuposto da igualdade. (BRASIL, 2004, p. 29).

A partir daí, é possível estar mais próximo da intrincada relação entre a política como potência e as potências do cinema. Através de *Bamako*, desejamos visar o cinema como um trabalho histórico que, por conceder duração à experiência da palavra e da visibilidade diferida (não só no tribunal, mas nos *portrays* e micronarrativas que irrompem ao longo do filme), é capaz de criar um dispositivo que – ao equiparar ficcionalmente os poderes, ao emular e simular um tribunal desmistificador da igualdade de direitos, ao colocar em cena uma luta entre o capital internacional e o povo africano – expõe aquilo que Rancière chamará de dano, ou seja, a perda ou o prejuízo do povo² que é invisível em relação aos poderes opressores do capital.

² “Mas inversamente ‘povo’ é o nome, a forma de subjetivação, desse dano imemorial e sempre atual pelo qual a ordem social se simboliza rejeitando a maioria dos seres falantes para a noite do silêncio ou o barulho animal das vozes que exprimem satisfação ou sofrimento. Isso porque, antes das dívidas que colocam as pessoas de nada na dependência dos oligarcas, há a distribuição simbólica dos corpos, que as divide em duas categorias: aqueles a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um logos — uma palavra memorial, uma contagem a manter —, e aqueles acerca dos quais não há Logos, os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita a voz articulada”. (RANCIÈRE, 1996, p. 36).

A política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e qualidade daqueles que estão ali presentes. [...] As partes não preexistem ao conflito, que elas nomeiam e no qual são contadas como partes. A “discussão” do dano não é uma troca — sequer violenta — entre parceiros constituídos. Ela diz respeito à própria situação de palavra e a seus atores. Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada. (RANCIÈRE, 1996, p. 40).

A fim de perseguir esse desejo de reivindicação do cinema como atuação histórica e política, e a da história e da política como invenção, o caminho de análise fílmica se articula em três tomos. Esses tomos, completamente entrelaçados, vão operar como uma engenharia reversa no sentido de decompor o mecanismo do filme, tendo como fim o argumento exposto. O primeiro tomo, “o dispositivo”, compreende a maquinaria do filme (como os elementos fílmicos funcionam juntos) e a maquinação (como o aparato cinematográfico opera para criar a cena primordial, a cena do tribunal: a cena-corte³). No segundo tomo, buscamos pensar de que maneira essa cena-corte se funda na política como inerente à impossibilidade da igualdade entre as partes envolvidas. Não se trata aqui da cisão entre as partes do conflito própria à querela de um tribunal de júri, mas ao dissenso (RANCIÈRE, 1996)⁴ instituído no ato cinematográfico que, ao por em cena uma fratura antropológica, reconta os invisíveis e reconfigura seus

³ Uso aqui um jogo de palavras, a cena-corte, que designa a corte, sinônimo de tribunal, e também o ato de cortar, separar, cindir, que é constituinte da forma política em jogo no filme.

⁴ “[...] com Rancière, a política é justamente o que se contrapõe à ordem policial, na medida em que exige um novo ordenamento, uma nova cena a partir dos dissensos que ela instaura. Se a polícia é a ordem que determina a função e o posicionamento dos sujeitos em determinado espaço sensível, a política é o que exige a reconfiguração do espaço para que ali novos posicionamentos, novas funções e outros sujeitos políticos possam existir”. (BRASIL, 2004, p. 5).

lugares de forma a oferecer no filme uma partilha do sensível. Tal diferença se faz ver no próprio dispositivo cinematográfico, na inteireza e complexidade da cena-corte: tanto nos atos de fala das testemunhas e seus embates quanto nos deslocamentos, desvios, atravessamentos e desdobramentos que a encenação do tribunal sofre pelos *portrays* e micronarrativas, que fazem oscilar ficção e realidade. Finalmente, no terceiro tomo, buscamos compreender o cinema como lugar de invenção histórica e política que, em sua dimensão estética, partindo da cisão imposta pelo *status quo* geopolítico, apresenta um “mundo em vias de se constituir a partir da subjetivação dos sem-parcela, sujeitos políticos com os quais ainda não se contava” (BRASIL, 2004, p. 29), apresenta um povo por vir.

Dispositivo quintal

Um quintal, um espaço cênico, um tribunal, uma corte: eis a cena primordial, o núcleo duro (narrativo, temporal, espacial), a base do mecanismo cinematográfico de *Bamako*. Na definição de Dubois (2004), o dispositivo está na relação entre a maquinação e a maquinaria do filme. A maquinação, “a máquina de pensamento cinema”, como diria Dubois (2004, p. 44), faz-se ver no protocolo que engendra a cena primordial, a força centrípeta do filme, com suas estratégias e elementos cênicos, mobiliza e operacionaliza uma maquinaria que é justamente a dinâmica que faz o filme funcionar. Em *Bamako*, a maquinação é a construção da cena-corte, a instalação, por meio de todo aparato cinematográfico, de um tribunal do júri no quintal de uma casa “comunitária” na cidadezinha africana. A maquinaria – a dimensão “físico-perceptiva”, “geradora de afetos” (DUBOIS, loc. cit.) – é a composição e a dinâmica dos personagens, suas palavras, corpos e vozes, que dão forma ao conflito em jogo, constituindo a cena-corte, ora acirrando sua dimensão ficcional, ora acirrando o realismo, ora atravessando ambos.

No cinema, o tribunal é a cena dentro da cena, o teatro dentro do cinema, ou seja, um dispositivo que se dobra sobre outro. Se o tribunal já é por si um dispositivo jurídico social – por seus protocolos e convenções (sua maquinação) que engendram uma dinâmica específica de vozes, papéis e performances (sua

maquinaria), com suas forças constrictoras a constituírem um campo vetorial específico –, o cinema, ao instaurar a cena da cena, também o é. Na cena cinematográfica, a instalação do palco e da audiência do tribunal é duplicada pela parafernália técnica, a tela e a espectadorialidade cinematográfica, e é desdobrada em perspectivas, enquadramentos, angulações e temporalidades, através das quais se constituem possíveis relações com a história e uma multiplicidade de afetos. De um palco e de uma audiência na tela, para outra audiência, a cinematográfica, dá-se a instauração de um coletivo por outro, de uma divisão por outra. O dispositivo corte-cinematográfico é, portanto, uma complexificação do teatro do tribunal do júri, que, a cada filme, ao reinstaurar o coletivo, reinstaura também o conflito que moveu o julgamento, recolocando a divisão das partes conflitantes, e constituindo a espectadorialidade cinematográfica.

Em *Bamako*, essa instauração do coletivo pelo conflito e pela divisão em partes é ainda mais potente e intrincada. O tribunal ocorre num quintal de terra batida de uma moradia popular que não suspende seu cotidiano para que o mesmo aconteça. No espaço onde se dá a cena-corte, vivem, convivem e transitam outros moradores da cidade. A escolha desse quintal não é aleatória, mas é o lugar no qual o pai do diretor, Abderrahmane Sissako, passou grande parte de sua infância quando saiu da Mauritânia para o Mali. Ali, ele ficava com seus amigos, primos, parentes distantes e inúmeras crianças, e ali seu pai falava dos problemas da África. É como se em *Bamako*, de 2006, a autobiografia na obra de Sissako, uma história do retorno à casa, já presente em seu filme de 1998, *La vie sur terre*, apontasse sutilmente para o desejo de dar lugar de modo ainda mais radical a uma heterobiografia: abordagem tributária dos contos africanos e ressurgente num chamado Terceiro Cinema cujo individual dá lugar ao coletivo, e a singularidade faz o comum.

Na origem de *Bamako* está o regresso ao pátio da casa do pai do realizador, na capital do Mali: o filme é incitado por um retorno não apenas ao lugar material de reunião familiar, mas ao espaço de fala onde o realizador iniciou-se nos debates políticos. É esse movimento de regresso ao interior do círculo familiar, ao universo íntimo, invisível e ordinário de uma casa popular africana que constitui o “salto

espacial” desse filme. Trata-se de uma reconexão com a terra original que, em certo sentido, diz respeito a uma operação de intensa territorialidade. (CESAR, 2013, p. 582).

Porém, como diz Amaranta Cesar, essa territorialidade do quintal se abre, na cena ficcional de *Bamako*, a uma “extraterritorialidade espacial” na qual, num mundo possível, ocorrerá o entrecruzamento do local – a experiência real do lar africano na cidade malinesa – e do global – a invenção de um tribunal em que o poder transnacional é convocado.

Além disso, como já apontado, o quintal, como grande figuração de um coletivo em embate, extrapola e implode os limites de um tribunal de júri em suas versões correntes, pois é atravessado e atravessa outras cenas, mais escorregadias e espalhadas, que instituem a vida ordinária do povo africano que perambula por aqueles arredores. Nesse quintal, a corte se faz cena-corte em sua disputa de espaço com o que seria uma tinturaria, uma lavanderia, um pátio para casamento e velório, um terreno onde brincam crianças e bebês, uma moradia precária. Ali vivem vários personagens: o casal, Mèle e Chaka, com a filha Ina, um homem doente, uma bela mulher com seu filho, uma menina e outro bebê, enfim, vidas ficionalizadas em micronarrativas. Os personagens vêm e vão, param, ganham visibilidade em gestos singulares e juntos compõe a cena primordial do tribunal do júri em sua complexidade.

É nesse espaço cênico cinematográfico mapeado e pulverizado que Sissako maquina seu jogo de simulação, um acontecimento ficcional, quase surreal: os cidadãos de Mali levam o Banco Nacional, o FMI e seus aliados locais e estrangeiros a julgamento. Porém, no tribunal fictício, as testemunhas são não atores (encontrados principalmente em associações) que representam a si mesmas, suas próprias funções e trajetórias. Também, os personagens dos advogados africanos e não-africanos são de fato advogados, e a solicitação do diretor foi que assumissem seus papéis naquele jogo e improvisassem a partir de seus textos, de forma que cada fala não fosse repetida nem cortada, mas proferida como se na experiência própria de uma tribuna, no misto de protocolo, performance e acontecimento que é peculiar a encenação jurídica. O aparato

técnico é composto por duas câmeras digitais fixas posicionadas em diferentes lugares do espaço – uma direcionada aos juízes e outra às testemunhas – e uma terceira solta pela plateia e adjacências (o espaço de fora dos muros do quintal).

O julgamento das instituições financeiras internacionais se constitui no filme, até certo ponto, “protocolarmente”, de forma que é possível tomar pé das matérias e dos argumentos, através das intervenções das testemunhas africanas, da promotoria e da defesa. A representação da parte civil é composta pela senegalesa Aïssata Tall Sall e pelo francês William Bourdon, e a representação do capital estrangeiro está nas mãos de Mamadou Savadogo, natural do país africano, Burquina Faso; Mamadou Konaté, que ironicamente é malinês, e do francês Roland Rappaport. Acompanhando o transcorrer dos discursos e o embate entre testemunhas e advogados, é possível ao espectador tomar consciência da extensão e da profundidade do conflito existente entre as partes e que ali se instaura. Todavia, é a cena-corte em sua complexidade, para além da enunciação no contexto do júri, que faz transmutar essa cisão numa outra, própria à experiência sensível do filme que apresenta a fratura antropológica e a reconfigura.

No epicentro dessa cena, é possível captar algumas linhas de força das enunciações se aproximando de problemas bem estruturais, mas é impossível conhecer a fundo os processos e consequências da intervenção do Banco Mundial que se mistura à história colonial da África. Essa impossibilidade é dada pela complexidade do processo histórico e geopolítico, que vai desde procedimentos técnicos de intervenção estrutural no país até a visibilidade mediática que as entidades alcançam, passando pelo povo e suas demandas mais básicas. Além disso, o modo de funcionamento desse dispositivo-cena-corte-cinematográfica dificulta ao espectador de primeira audiência se ater integralmente aos discursos e debates que são atravessados ou barrados por outras camadas de sentido: performáticas, diegéticas ou plásticas. Propositamente, o foco do filme naquele que toma a palavra é entrecortado ou desviado em função da presença constante dos moradores daquela habitação que passam de um lado para o outro, pelos acontecimentos diários, os ofícios e

as histórias que ali têm lugar ou dali se avizinham, e, até mesmo, pela atenção à audiência de dentro do julgamento que muitas vezes é destacada em *close-ups* esteticamente primorosos. Nesses *closes* – em que muitas vezes o rosto é visto ocupando uma parte do quadro enquanto a outra é tomada pelos panos que, dependurados, multiplicam-se pelo quintal – os olhares atentos, ora curiosos ou esperançosos, ora incrédulos ou incólumes, figuram o povo africano em sua indumentária típica (os turbantes, os véus de pano, as estampas coloridas) e em sua expressão. São esses *closes* e as cenas da vida ordinária que descentram a cena-corte ao durarem e irromperem como experiência do povo, reafirmando um realismo cinematográfico que denuncia, por contraponto, o artificialismo do julgamento, ou seja, a possibilidade que, de fato, um conflito jurídico-político de proporções geopolíticas globais tenha lugar naquele espaço precário, povoado por homens, mulheres, crianças, animais, pó e milhares de mosquitos. Trata-se de um descentramento da cena-corte que a afirma em sua dimensão surreal: a presença do magistrado num quintal, que abriga o cenário e o teatro armado para a magna corte, com toda sua pompa e circunstância, com o peso histórico e político que tal feito teria. Além disso, toda a encenação jurídica que vemos é, muitas vezes, ignorada por aqueles que ali vivem e passam distraidamente como que desconsiderando a dimensão cerimoniosa e cerimonial do ritual e a racionalidade do litígio.

Ali, onde a ordem do discurso e o protocolo do julgamento são mantidos, é possível identificar, através das posições, as linhas de força que cindem as partes do conflito e que justificam a demanda da comunidade de Bamako e, por extensão, de uma sociedade africana. As questões nucleares trazidas pelas testemunhas, que reincidem na fala da promotoria, referem-se em seu cerne à política perversa de estruturação econômica do Banco Mundial e seus cúmplices, como o FMI, o G8 e OMC (Organização Mundial do Comércio), que levaram o Mali a um processo de pauperização. É a dívida externa que fez escoar todos os recursos investidos no país, enquanto os serviços básicos foram sendo abandonados; é a forma desastrosa como os recursos financeiros são injetados no país de forma a agilizar as reformas estruturais que beneficiam o norte; é a

privatização desenfreada que retirou o Mali das mãos dos africanos, que perderam autonomia e sustentabilidade; e o modo como tudo isso culmina num neocolonialismo, em função do qual o povo africano se mantém aprisionado na pobreza sem meios próprios para o desenvolvimento, pertencendo a um sistema sem dele se beneficiar. Sem poder usufruir dos bens que produz, sem poder de venda e de consumo, a participação do Mali (assim como de muitos outros países da África que estão entre os mais pobres do mundo) no sistema é como o de uma colônia que mendiga os bens produzidos aqui e fora, participando de forma marginal e espúria de um capitalismo que a exclui. Não por acaso, é recorrente no discurso das testemunhas a necessidade imperiosa de conscientizar a população malinesa de sua posição no intuito de romper um sistema viciado. Em seu testemunho, a escritora Aminata Dramane Traoré, ex-Ministra da Cultura do Mali, afirma:

Tudo hoje pode ser vendido e comprado. A lição do ocidente é pague ou morra [...]. A África precisa se recompor. Embarcamos com o Ocidente num ideal de sociedade que não podemos atingir. Nós não teríamos que vender nossos serviços públicos. Teríamos podido desenvolver um sistema de controle de gestão, exercer a pressão necessária quando fosse necessário, denunciar os que enriquecessem [...]. O modo como nos apropriamos dos nossos bens é uma questão política.

Em seu depoimento, Aminata deixa claro o quanto a relação com os financiadores mundiais é governada pela mentira, pela hipocrisia, pelo cinismo, e o quanto tudo é feito de forma a esconder deliberadamente dos africanos a natureza predadora do sistema. “A principal característica da África não é sua pobreza, ela é vítima de sua riqueza”, afirma a personagem, revelando que o centro do processo de pauperização africana tem nome: Bush.

Uma montagem de seqüências é paradigmática dessa cisão fundante da condição africana: ser engolido pelo sistema sem dele participar. O advogado de defesa, senhor de idade, branco e europeu, Monsieur Rappaport, está comprando óculos escuros de um ambulante africano que transita pelo quintal quando experimenta um par que o vendedor recomenda por ser da marca italiana Gucci, e, ainda, assegura um bom preço para o estrangeiro. Ao que o M. Rappaport

responde: “você sempre dizem isso”, enquanto procura a marca Gucci nos óculos e resmunga que ela não está ali. Posteriormente, vemos o europeu de beca preta de longas mangas a suar e exibir os óculos escuros em meio ao calor intenso e ao pó da terra que sobe durante a sessão no tribunal de Bamako. Ironicamente, ao inquirir a Aminata, M. Rappaport insiste em afirmar que, através da globalização, vivemos num mundo irremediavelmente aberto. Ao que a testemunha responde: “nós não vivemos num mundo aberto Monsieur Rappaport [...]”. O mundo é certamente aberto para os brancos, mas não para os negros”.

Cada uma a sua maneira, as testemunhas demonstram em seus argumentos que o neocolonialismo, imposto pela dívida externa, pela privatização desenfreada e pela presença das multinacionais, é uma forma de colonização do próprio imaginário dos africanos, que já não se sentem capazes de promover o desenvolvimento do país por meios próprios. Deflagra-se uma espécie de colonização moral do povo. De certo modo, M. Rappaport se apoia nesse argumento da incapacidade para desqualificar a fala da escritora, que, segundo ele, arroga-se de ser especialista, mas não é capaz de ser precisa, objetiva, e nem de oferecer propostas para o desenvolvimento do país. Ao dizer que Aminata só tem sentimentos a oferecer e não soluções, o advogado explicita ainda por outra via o fosso que separa o mundo africano do mundo capitalista. A ex-Ministra da Cultura vai cindir novamente a cena na diferença, ao devolver ao francês, representante do Banco Mundial, sua ignorância em relação a um país que ele não vive diretamente, por não ter, assim como ela, os pés fincados naquela realidade. O sentimento retorna encarnado no corpo que experimenta e evoca a distância insuperável entre o branco europeu e o povo negro.

O professor Georges Keita, em seu testemunho, também encampa a luta contra o neoliberalismo, regime que gera um processo ininterrupto de desvio dos recursos recebidos que não servem à economia nacional, mas à manutenção da solvência em relação aos credores que cobram bem mais que o orçamento geral da população. Ele argumenta que o quadro de intervenção criado pelo Banco Mundial só serve para abafar o fogo que continuará sempre latente, o fogo da indignação imposta, do colonialismo terrível, de uma exploração que nem sequer

tem nome.

Somos nós que damos tudo para América do Norte. E ainda na violação do imaginário da pequena consciência que me resta e que eu posso chamar de eu, eles vem me dizer que o negro é preguiçoso que ele não pode se desenvolver de forma independente. (depoimento de Keita).

Na sequência, enquanto a câmera do outro lado do muro da corte-quintal nos mostra um marido africano de terno assistindo a uma mulher fechar o vestido branco pomposo de sua noiva, ainda ouvimos a voz da testemunha em *off* concordar com Aminata acerca da colonização do espírito do povo do Mali: “Mas este negro que vocês estão esmagando até a morte por meio de um mecanismo econômico e financeiro... foi o que assegurou o seu desenvolvimento” .

A cisão entre história e capital continua no litígio do tribunal armado. Enquanto o advogado de defesa africano, como que ignorando todo o processo de dependência colonial, busca isentar as instituições financeiras internacionais as quais representa, culpabilizando o país africano por não saber usar os investimentos dos bancos mundiais, Keita representa a voz da memória histórica. O professor lembra, em seu testemunho, que os estados, na tentativa de saírem dos cem ou mais anos de colonização, ao buscarem reunir condições para o desenvolvimento, foram barrados pelos ditames internacionais das instituições que regulam todas as relações mundiais. Recorda um país produtor de ouro do qual a colonização tudo roubou e que, por isso, sobrevive hoje no antidesenvolvimento, marcado pela subnutrição, o analfabetismo, o desemprego crônico e a promiscuidade que é a falta de moradia. “Só conhecemos a infelicidade”, exclama o professor citando o poeta da negritude, originário da Martinica, Aimé Césaire. Segundo Keita, trata-se de uma sociedade anulada: “mesmo em nosso imaginário nós já somos violados. Não nos tomam apenas nosso trabalho, nossos recursos, mas nossa consciência”. A questão que fica dessa cisão histórica entre povo e política é a de como nesse cenário, no qual os valores sociais estão degenerados e o fluxo de informação é de mão única, seria possível a autossustentação de uma sociedade?

No encerramento do julgamento, ouvimos as falas entusiásticas dos representantes das partes em conflito. M. Rappaport se coloca como vítima alegando a dificuldade de defender a parte acusada num tribunal no qual a sociedade civil é o demandante. Interpela dramática e ironicamente o juiz e a audiência sobre a crença de que as grandes corporações financeiras internacionais possam de fato querer uma taxa de mortalidade infantil cada vez maior ou uma expectativa de vida cada vez menor. Segundo o advogado, mesmo que as instituições fossem egoístas não teriam esse objetivo. E desenvolve seu argumento desviando todo o complexo problema do neocolonialismo para a questão da corrupção, comum e persistente nos vários países subdesenvolvidos da África, que, segundo ele, equivaleria à pobreza e ao terrorismo.

O último discurso, o da promotora africana, enfatiza ainda mais a violência impagável e ilegítima da dívida e revela o alto número de mortes por cólera no país após a privatização dos hospitais, anunciando ironicamente outras formas de privatização: das águas, das lendas, dos contos e da tradição africana. Por fim, ela lembra a missão primeira do Banco Mundial e seus cúmplices, a de colocar o homem como finalidade de toda a ação humana, sugerindo esperar, contra o capital, uma humanidade por vir.

Cena cindida

Mas a cena-corte em *Bamako*, além de partir da cisão entre as partes do conflito, que uma vez encenada dá a ver o dissenso recompondo lugares de fala, é novamente cindida pelos atos e tarefas diárias, por pequenos conflitos da micropolítica das narrativas e por irrupções testemunhais, que surgem de dentro de sua própria dinâmica. São performances de testemunhas que desafiam as regras de conduta do tribunal, irrompendo com outro tempo, outro espírito, a solenidade e a normatividade jurídica. Elas insuflam o teatro armado de uma estética das formas de vida na qual os afetos e as tradições operam, para além do dissenso constituinte entre a parte demandante e as instituições financeiras internacionais, uma fratura entre sensibilidade e racionalidade: o velho Zegué

Bamba que fala em seu próprio idioma antes da sua vez, pois não pode guardar as palavras que “vêm do coração” e é interrompido pelo juiz; o professor com seu testemunho mudo; a mulher que agride o advogado negro que nada sabe da vida do emigrante que passou fome no deserto; e novamente Bamba que, como diz César, retorna para retomar a palavra que lhe fora tirada:

Ele entoava um canto em sénoufo que, sem tradução, ressoa no pátio/tribunal como uma mensagem ancestral, intraduzível mas (ou justamente por isso) compreendida por todos. Anunciado e negado, este depoimento afirma a dimensão política da cultura local e da tradição, sempre ameaçada de desaparecer mas que, como vagalume, resiste em lampejos fulgurantes (DIDI-HUBERMAN, 2011). Através de Zeguê Bamba, talvez o personagem mais vigoroso do filme, Abderrahmane Sissako demonstra, finalmente, que o essencial é reconhecer a potência política da fala enquanto um ato. (CESAR, 2013, p. 587).

Se o dispositivo em mais de uma camada expõe o “dano” (RANCIÈRE, 1996) – no dissenso entre o povo africano e os poderes que regulam o capital mundial –, a cena-corte é dividida e ressignificada sem cessar. Vemos bem mais do que as partes depoentes, há um alargamento espaço-temporal do dispositivo pela potência, ao mesmo tempo da ficcionalização e do realismo, cinematográfica que se dá em três níveis: o primeiro é o dia a dia no quintal que invade o tribunal, ou seja, dentro da cena-corte, mas ao mesmo tempo fora dela, vemos naquele espaço compartilhado, o trabalho das mulheres que tingem enormes tecidos, lavadeiras que penduram as roupas nos varais e mexem nos baldes, crianças que brincam e por ali circulam, mães que as embalam. Uma segunda camada narrativa que alarga o dispositivo é o entorno do tribunal, que está fora da cena-corte, mas ao mesmo tempo bem próximo a ela, o espaço adjacente a casa, fora dos muros que a limitam, mas colado a ela. Atrás desses muros que circunscrevem o quintal, pessoas reunidas ouvem por um autofalante ali instalado os depoimentos proferidos durante o julgamento, comentam sobre ele, conversam sobre outras coisas, transitam, bebem, voltam a escutar. E, por fim, totalmente fora da cena-corte, mas ligadas a ela de forma tênue ou mais explícita, estão as cenas em outros espaços: o da memória – como a cena-lembrança de Madou Keita, que fala

de sua peregrinação forçada pelo deserto; o filme de western-spagethi, *Death in Timbuktu*, no qual aparecem Danny Glover, Elia Suleiman e o próprio Sissako; a igreja comandada por um pastor americano que Chaka frequenta; e a boate onde Mèle canta e dança com clientes para ganhar a vida. São outros espaços e os arredores, cenas filmadas em 16mm, que apesar de descentrar a cena-corte a constituem em sua força e complexidade.

A ampliação e a reconfiguração do núcleo duro do dispositivo quintal dispõem distintas camadas narrativas e performáticas que carregam temporalidades, espaços, olhares outros, e, assim, complexificam a cena-corte, criando fissuras, ambiguidades, desdobramentos, fraturando a racionalidade imperiosa do tribunal, esfera pública na qual os argumentos e suas validades estão à prova.

Os testemunhos, as vozes, e gestos, que falam do país, de seu destino, dos motivos da pobreza, que evocam signos das grandes entidades financeiras mundiais, que trazem provas e argumentos contra as disparidades da globalização, são atravessados por dias comuns. Por vezes eles se contaminam, por vezes os fazem sobrar como resto. Do lado da contaminação, a efluência do cotidiano mais concreto na cena do tribunal faz com que outro ritmo, outro tom de voz, a palavra ordinária encarnada no presente da experiência, ecoem pelos arredores do quintal daquela casa que se multiplica e se espalha temporalmente. São pessoas em suas atividades diárias, e micronarrativas que perpassam sutil e precariamente, como vetores ficcionalizantes, os argumentos racionais e grandiloquentes que tentam explicar os motivos da paulatina e arraigada pauperização da África, da insolência do Banco Mundial, da perversão dos programas de estruturação econômica e da dívida externa impagável e impensável. Quando os dias comuns sobram como restos, é a força indicial e realista dos *portrays* – mulheres trabalhando, o homem doente que descansa em seu leito, a beleza de Mèle, a tristeza de Chaka, a criança a cuidar do bebê, a mãe que assiste a tudo com o filho no colo – que enfatizam o tribunal como um teatro, uma encenação, que jamais se sustentaria sobre aquelas bases, que jamais aconteceria naquele mundo que também, jamais, transformar-se-ia no universo da racionalidade da palavra. Aqueles que restam isolados da cena-corte encarnam,

no corpo e no rosto, um povo sem lugar, um povo já apartado daquela história, um povo para quem não é a cena do júri que está cindida, mas a própria vida: a cisão como marca no corpo e nos gestos.

Se na cena-corte na qual o embate da razão, empenhado na oralidade e nos discursos, esbarra nos *portrays* ou é atravessado pelos afazeres ordinários, fora dela, nos arredores, não é mais a visibilidade do orador, a performance da testemunha, que está em jogo, mas o testemunho do testemunho: os olhares e a escuta, a encenação do ver e do ouvir, daqueles que, cabisbaixos, colados ao muro do quintal, próximos aos autofalantes, pouco se movem, estão quietos a esperar, a entristecer-se ou apenas inexpressivos, quando simplesmente desfazem a fiação que liga o autofalante para nada ouvirem.

Cotidiano e arredores, tarefas e olhares, fundem-se na cena e em seu entorno. Vemos os olhares dos juízes, mas também da audiência, vemos os que falam e os que ouvem, os gestos e as expressões pouco reativas ou incólumes, dentro e fora da cena-corte. Vemos os aparatos (microfones, autofalantes, câmeras) enquanto ouvimos discursos expressivos – a fome, a mortalidade infantil, a ruína da saúde e da educação – que as cenas ordinárias parecem ora reverberar, ora ricochetear. Aos poucos, percebemos que as palavras eloquentemente performadas pelos representantes daquele povo sem voz barram os corpos em suas vidas ordinárias, e não produzem outras possibilidades narrativas para além daquele aqui e agora. Resta a criança que perambula e pega um documento qualquer, o bebê que toma banho ali ao lado numa banheira de plástico, os movimentos das mulheres que tingem panos em meio à poeira vermelha da terra, que estendem tecidos e enxáguam bacias. Por outro lado, essas mesmas palavras reverberam na expressão incrédula de Chaka, o marido desempregado, na doença da filha Ina, no choro de Mêle, no sonho desalentador de Samba Diakitê, ou, simplesmente, nas (in)expressões, atitudes, comentários dos que ouvem e assistem a narrativas já constituídas do outro lado do muro. O conflito que tem lugar naquele tribunal se torna ainda mais inverossímil, não só pela desmesura dos mundos que são apresentados (o da eloquência e o do pó da terra, o do capital e o da pobreza, o do mundo globalizado e do mundo africano em seu subdesenvolvimento), mas

quando assistimos ao pacto inconsciente daquela comunidade com o mesmo mundo que a exclui nos risos das crianças ao assistirem ao filme de *Western*, em que um *cowboy* negro mata uma professora africana, no grupo da igreja que atende aos comandos do pastor americano, ou no ambulante negro que vende Gucci. Trata-se de uma inversão incessante entre ficção e real produzida pelo dispositivo. Os *portrays* cotidianos parecem ricochetear o sonho utópico que o julgamento acalenta, recobrando com uma realidade mais concreta a ficção que o dispositivo instaura: a de permitir o acesso do país à ração diária que lhe é de direito, à parte na riqueza que produz. Já as pequenas histórias transversais, e as interações atrás do muro, parecem conceder uma realidade incontornável ao aparato jurídico-cinematográfico, como representa bem o pesadelo de Samba – no qual ele se põe a tirar sempre, de um saco de cabeças dos mandatários do país, a cabeça do mesmo político – ou o suicídio de Chaka, o marido desempregado, ao final. Enquanto isso, a espetatorialidade do filme de *Western* parece zombar do motivo do julgamento, expondo ao mesmo tempo quão distante e quão próxima aquela comunidade está do mundo do outro.

Tal como o espectador de cinema do qual nos fala Jean-Louis Comolli (2008), os habitantes de Bamako, daquela casa-quintal-corte, acreditam no que ouvem e veem, porém, também duvidam e, nesse lugar, sofrem. São espectadores do teatro das injustiças, acreditam na testemunha que diz que a dívida é uma desmesura do poder dos agentes financiadores e duvidam do partilhamento de um mundo global, da inclusão no capitalismo. Seus rostos e atos exprimem essa hesitação, os de fora ligam e desligam o autofalante, querem e não querem ouvir. É esse lugar hesitante que nos une a eles, faz-nos coletivo, pois acreditamos nos demandantes que expõem sua sobrevivência de sofrimento naquele tribunal, acreditamos pelos atos de fala de que a justiça está sendo feita ali, mas, ao mesmo tempo, duvidamos de sua existência, justamente ali, na ficção dessa igualdade de condições que o julgamento exigiria, na igualdade de condições do mundo global. Mas é nesse momento que o filme se faz político, na cena em que outro mundo se faz dois: um já cindido pela ordem do capital e outro que se institui na potência de um povo por vir, que a ficção permite ao conceder-lhe

carne e voz. A espetatorialidade do povo de Bamako em relação ao tribunal, e em relação ao mundo, fratura a cena porque instaura a dúvida, a não crença. Os retratos cotidianos barram a cena, pois instauram outra performance, fora da ordem do discurso, dos protocolos da tribuna, em que os gestos ordinários não fazem avançar nenhuma certeza racional, nenhuma medida contra pobreza, nenhuma retórica convincente, mas formas de vida que emergem no trabalho, na falta, num quintal de chão batido. É lá na periferia do julgamento e não nele, no mais concreto dia a dia, que o povo aparece mais nuamente. Em contraste com as forças da racionalidade, ele permanece existindo em sua vida precária.

Nesse sentido, se o julgamento é um ato político que mostra as diferenças através da macro-história descascada e desmistificada em cena, é pelos cantos, nas margens da cena-corte, que a potência política explode: na figuração dos rostos, no gesto ordinário, no movimento repetido de um povo que, excluído do debate público, encarna na tela essa exclusão. Portanto, é essa vida ordinária que se imiscui entre as grandes questões políticas e financeiras; que faz titubear a crença naquela cena-corte e duvidar do que parece um espetáculo surreal em sua ambição e em sua abstração racional: os rumos e movimentos geopolíticos do capitalismo tardio.

Cinema partilha

Ao operar nessa dubiedade, no entre o crer e o duvidar, a ficção e a realidade, o impossível e o possível, esse cinema africano abre mão do consenso e se faz político ao revelar o dissenso que nasce justamente com o princípio da igualdade. Vemos então que Sissako monta o dispositivo e, ao mesmo tempo, o deflagra, dá a ver sua ficção, sua impossibilidade constituinte e, através dele, a realidade de um povo que resiste e por isso ainda pode. Parece que em *Bamako* o jogo estético e, portanto, político do cinema interpela a hegemonia econômica e discursiva das grandes corporações ao abrir espaço para que a partilha (a divisão) desigual se faça partilha (compartilhamento) no terreno do sensível. (RANCIÈRE, 2005). Não porque o tribunal coloca duas partes em conflito, não pela dialética

jurídica tradicional, na qual pares opostos devem chegar a um termo médio, mas por uma fratura antropológica sempre aberta e sempre tamponada que se dá a ver no gesto estético do cinema. É porque o dispositivo, em sua dupla face, expõe um dano fundamental, que ao recolocar a distância constituinte da relação entre mundos, não pretende solucioná-la, mas fazer participar da cena, tomar a palavra e exhibir corpos e tradições de sujeitos esquecidos e apagados. Essa fratura, em sua natureza antropológica, remete à impossibilidade da igualdade entre todos, própria à diferença das culturas, das sociedades, das tradições, enfim, das formas de vida que não atribuem o mesmo sentido, portanto os mesmos valores e crenças, às mesmas coisas. Portanto, em *Bamako*, a fratura surge não apenas onde a língua ou os costumes são outros, mas onde a globalização com seus poderes internacionais tentou igualar os mundos, desconhecendo as diferenças que os separam, ao mesmo tempo em que os cindiu por outra via, aquela que coloca de um lado a fome e de outro o capital. Segundo Tejumola Olaniyan, professor africano da universidade de Winsconsin, essa diferença se situa entre *ration and rationality* (ração – porção, partilha – e racionalidade). Ração e racionalidade são mundos incomensuráveis, um é fome, o pedaço de um mundo comum que qualquer um tem direito, o outro é uma organização racional, legal, capitalística dessa porção. Para Olaniyan, a fome e a ganância podem vir do mesmo lugar, de um lugar primitivo, mas não há racionalidade que as façam equivaler. De um lado o concreto, a força bruta, a morte das crianças subnutridas, e do outro a especulação financeira, o capital abstrato; de um lado o povo e de outro o espetáculo.

O cinema de Sissako habita essa fratura, numa *mise-en-abyme* de cisões intransponíveis. Nessa medida, ele se coloca um passo à frente do acontecimento que cria, inventando, como diz Amaranta Cesar, um futuro, justamente pela possibilidade da cena cindida apontar “um outro mundo”, ou um povo por vir do cinema. Mesmo que a cena do tribunal se empenhe em igualar em eloquência negros e brancos, africanos e não africanos, o FMI e a sociedade do quintal de Bamako, por meio do exercício da racionalidade numa arena pública, a ficção se explicita e vaza nas fissuras, na cena sempre cindida, por aquilo que resta de mais

concreto, que sobra, na voz do velho ancião negro que quebra o protocolo e afirma a tradição ali. Sem expor misérias em melodramas, a simples mistura da vida e da corte é suficiente para fazer o espectador duvidar, deflagrar a impossibilidade de que a fome se vá nos atos de fala, a impossibilidade de que algo tão primitivo seja erradicado na lei, que, nas palavras de Olaniyan, nada destrói apenas conserva. O dispositivo é forte e potente porque guarda seu reverso, expõe a fratura fingindo expor a sutura. No filme, não vemos só a cena-corte, a vemos duplamente: o povo de Bamako vê o tribunal, e nós o vemos vendo e ouvindo, e esse olhares também dizem. Vemos a duração de cenas anódinas, as performances finais dos que advogam contra as injustiças, o choro de Mèle, o velório de Chaka, a porta do quintal entre aberta, tudo, sobre a mesma ambiência empoeirada, cenas feitas de terra, de pó, de barro. A vida, o julgamento e a morte estão ali igualmente em tons de ocre, marrom, bege alaranjado, bege sujo, bege pobre. Mas ainda assim, vemos mais, vemos mundos diferentes, tempos diferentes, vemos o povo.

Referências

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL, André. Modulação/Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética. Rio de Janeiro: UFRJ/CFCH/ECO, 2004.

CESAR, Amaranta. "Cinema africano, utopia e política: a tomada de palavra em *Bamako*, de Abderrahmane Sissako". Revista Contemporânea: Comunicação e Cultura, v. 11, n. 3, set./dez. 2013, 581-590.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LÖWY, Michel. "'A contrapelo'. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940)". Lutas Sociais, São Paulo, n. 25/26, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011, 20-28.

OLANIYAN, Tejumola. "Of Rations and Rationalities: The World Bank, African Hunger, and Abderrahmane Sissako's Bamako". *The Global South*, Indiana Uni. Press, v. 2, n. 2, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.