

## BAMAKO E A TAREFA POLÍTICA DO CINEMA: A CENA DO TRIBUNAL E A PALAVRA EM DISPUTA

## BAMAKO AND THE POLITICAL TASK OF CINEMA: THE COURT SCENE AND THE WORD IN DISPUTE

Julia Fagioli<sup>1</sup>

Gabriela Borges<sup>2</sup>

### RESUMO

Por meio de uma análise de *Bamako* (2006), buscamos investigar a possibilidade de reparação histórica de povos explorados e negligenciados através da escritura fílmica. O filme se passa na cidade homônima, na qual se instaura um julgamento ficcional. O que está em jogo são medidas legais da sociedade africana contra o Banco Mundial e o FMI. Tomamos como referência o pensamento de Jacques Rancière (1996), para quem a política é o conflito em torno da existência de uma cena comum. De maneira próxima àquilo que postula Rancière, o gesto de Sissako é o de colocar em disputa a possibilidade de que o povo africano seja ouvido por grandes instituições opressoras que cobram uma dívida.

### PALAVRAS-CHAVE

Bamako; estética; política.

### ABSTRACT

Through an analysis of *Bamako* (2006), we seek to investigate the possibility of historical reparation for exploited and neglected people through film writing. The film takes place in the homonymous city, where a fictional trial is established. At stake are legal measures taken by African society against the World Bank and the IMF. We take Jacques Rancière's (1996) thinking as a reference, for whom politics is the conflict over the existence of a common scene. Closely to what Rancière postulates, Sissako's gesture is to

1 Pesquisadora em estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: julia.fagioli@gmail.com.

2 Professora adjunta na Escola Superior de Educação e Comunicação e investigadora integrada do Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: gabriela.borges0@gmail.com.

put in dispute the possibility that the African people will be heard by large oppressive institutions that collect a debt.

### KEYWORDS:

Bamako; aesthetics; politics.

## INTRODUÇÃO

Amanhece na cidade de Bamako, um homem caminha pela rua de chão batido, e no horizonte vemos uma torre em construção. Ao chegar em casa ele observa o cachorro, que ainda dorme. Após um corte, vemos uma mulher de costas, sentada diante de um espelho, se arrumando. Mais tarde saberemos tratar-se do casal Chaka e Melé, uma das histórias que ocorrem paralelamente em *Bamako* (2006).

Na cena seguinte há um homem no portão de uma casa, guardando um local que ainda não adentramos. Com um caderno em mãos, ele controla a entrada das pessoas. Quando acessamos o que está do outro lado do portão, no quintal da casa, vemos a configuração de um tribunal. No primeiro plano e ao fundo estão pilhas de documentos de um processo que parece durar não anos, mas séculos. Além deles, algumas pessoas sentadas, em silêncio, vestindo togas. Melé sai de casa e antes de passar pelo tribunal se vira para que alguém abotoe seu vestido. Todos estão em silêncio aguardando o início da sessão, mas o cenário e as cores azul e amarelo vibrantes do vestido de Melé já deixam claro que não se trata de um tribunal convencional.

Figura 1 – Frame de Bamako



Fonte: Bamako (2006).

Nos próximos planos, Sissako nos apresenta melhor o ambiente da corte. Ao fundo, atrás da plateia, há uma mulher que carrega um bebê no colo, outras pessoas no quintal

convivem com o tribunal que está prestes a se iniciar. Ao mesmo tempo, o dispositivo cinematográfico se expõe quando entram em cena um microfone e uma câmera. Aos poucos um homem - mais tarde saberemos que se trata do cantor Zegué Bamba - caminha lentamente até chegar ao púlpito. O juiz pede que ele tire o chapéu e espere até que chegue sua vez. Ainda assim, ele diz: “as palavras são uma coisa... quando estão no coração, isso te domina. Se não as coloca para fora isso não dá certo” (BAMAKO, 2006). Um outro homem, que está sempre presente, traduz a fala de Zegué Bamba e o informa de que ainda não é sua vez. No entanto, o cantor resiste e continua: “a cabra tem suas ideias, mas a galinha também. Quando você vem para uma coisa, é preciso realizá-la. É por isso que você está aqui. Mas vir e partir sem se expressar... minhas palavras não ficarão dentro de mim” (BAMAKO, 2006). Só aí uma tela negra com o título do filme em letras brancas surge.

Após essa introdução fica claro aquilo que está em jogo - ou melhor dizendo, em disputa - no filme: a palavra. O que questionamos, neste artigo, é até que ponto seria possível uma reparação histórica de povos explorados e negligenciados através da escritura fílmica. No filme *Bamako* (2006), a narrativa se passa na cidade homônima, localizada no Mali, em um quintal compartilhado, na qual se instaura um julgamento. O que está em questão são medidas legais da sociedade africana contra o Banco Mundial e o FMI,<sup>1</sup> que são acusados pelas condições precárias de vida à qual as pessoas são submetidas no continente, em nome de interesses econômicos viabilizados por uma exploração predatória. O que motiva a ação ficcional é o aumento nas taxas de juros pelo Banco Mundial e o FMI, que impôs imensas dificuldades econômicas aos países africanos, que passaram a empregar uma parte muito significativa de seus recursos no pagamento dos juros da dívida externa.

Na cena instaurada pelo julgamento, advogados discursam e a população testemunha, ao mesmo tempo em que a vida cotidiana das famílias que habitam aquele espaço acontece. Chaka está desempregado e sua filha Ina está doente, enquanto Melé precisa trabalhar para sustentar sua família. As crianças brincam, as mulheres lavam e tingem roupas. Estabelece-se, assim, uma aproximação entre a estética e a política que não se dá apenas pela temática do filme, mas por suas escolhas estéticas. Trata-se de uma locação real, a casa em que o pai do diretor passou sua infância, que dá a ver - ainda que parcialmente - as condições de vida da população da cidade de Bamako, as situações cotidianas que atravessam a cena do tribunal, o gesto de dar a palavra àqueles que

testemunham, de se estabelecer um julgamento, reconhecendo uma má distribuição das partes - condições de desigualdade.

É importante ressaltar que o tribunal é encenado por advogados profissionais que interpretam a si mesmos, assim como as testemunhas. De acordo com Marcelo Ribeiro (2011), a busca de Sissako pelas testemunhas se deu principalmente junto a associações, e, além disso, os cidadãos da cidade de Bamako foram convidados a assistir ao julgamento. Para o autor, o filme “faz soprar ares na tradição mundial do cinema político ao construir e desconstruir, ao mesmo tempo, um dispositivo ficcional” (RIBEIRO, 2011). Ribeiro (2011) ressalta ainda tratar-se de um gesto de interrogar e explorar a questão da política da narrativa como condição originária de sua própria existência. Ao instaurar um julgamento contra o Banco Mundial e o FMI, reivindica-se o direito de narrar sua própria história.

Como veremos, a disputa pela palavra e o direito à fala estarão em questão em diversos momentos do filme. Por hora, entretanto, retornemos à narrativa. Após o letreiro, vemos uma parede vermelha com uma foto de casamento de Melé e Chaka num quadro, quando começamos a ouvir a voz de Melé cantando. Ela aparece na cena seguinte, em um pequeno palco de um restaurante cantando uma canção<sup>2</sup>. E se a Zegué Bamba não é concedido o direito à fala, Sissako, em um gesto de devolução, não concede ao espectador estrangeiro a tradução da música cantada por Melé. Trata-se de uma importante escolha estética do diretor, pois não apenas a palavra, mas a possibilidade de diálogo e compreensão do outro são fundamentais ao filme e àquilo que se reivindica no julgamento encenado. Para além disso, como veremos adiante, a música é parte constituinte do filme, assim como das relações que possibilitam a análise entre estética e política.

## A CENA DO TRIBUNAL E A PALAVRA EM DISPUTA

No pensamento de Jacques Rancière, estética e política se relacionam proximamente. De acordo com André Brasil (2010), em uma leitura da teoria de Rancière, a política é imprescindível à sociedade, bem como aos seus processos internos de mediação. A política faz existir o *comum*, como uma totalidade aberta, e uma primeira dimensão estética da política seria justamente a passagem da multidão ao comum, implicando formas de relação e mediação. Trata-se, segundo Brasil, não apenas de tolerância, mas de reinventar uma cena política, a partir da estética, recriando a cena sensível, sem, no entanto, negligenciar as diferenças; pelo contrário, abrigando-as.

Para compreender a concepção do filósofo francês de política é preciso reafirmar o fato de que o comum não se traduz em um consenso. Para ele, há um pressuposto de igualdade na democracia que precisa ser constantemente testado e demonstrado, pois sempre haveria uma parte dos cidadãos excluída, não ouvida pelos demais, como se sempre houvesse um erro de cálculo. Há política quando se configura e reconfigura a partilha do sensível, ou seja, quando os incontados clamam pelo direito à palavra. De acordo com Rancière (1996), a subjetivação política é uma reivindicação de igualdade, o que exige uma recontagem das partes. Em Bamako é possível dizer que o caráter político do filme se situa fortemente nessa reivindicação, porém é preciso compreender não se tratar apenas do cunho político do tema, mas, principalmente, de como isso se traduz nas escolhas estéticas do diretor.

Passados o prólogo e a cena de abertura do filme é que se inicia, de fato, o julgamento. De maneira próxima àquilo que postula Rancière, o gesto de Sissako é de colocar em disputa a possibilidade de que o povo africano seja ouvido por grandes instituições opressoras que cobram uma dívida, sem que haja possibilidade de negociação. Não há negociação pois não há diálogo: os cidadãos que vivem as implicações sociais daquilo que se traduz em números para o capital financeiro não são ouvidos. O filme, ao mesmo tempo em que cria a possibilidade dessa reivindicação no julgamento, trabalha as nuances, as singularidades das vidas ali presentes. Num tribunal que ocorre no quintal de uma casa com o chão batido, no qual a vida continua para as pessoas que ali habitam.

As testemunhas são convocadas para dizerem da sua própria história, falarem por si próprias, sem intermediário, de como suas vidas são atravessadas por decisões políticas e econômicas que não levam o seu bem-estar em consideração. No entanto, logo na primeira argumentação, o francês Sr. Rappaport, advogado do Banco Mundial, questiona a fala de uma das testemunhas, alegando que a escritora Aminata Traoré, ex-ministra da cultura do Mali, não é uma especialista e por isso não poderia testemunhar sobre a cobrança de uma dívida. Ela contesta, dizendo que é cidadã africana e por isso tem o conhecimento necessário para falar sobre o assunto. Durante o interrogatório, a câmera desvia e mostra um bebê que passeia pelo quintal e pega uma das folhas das pilhas de processos. Esse curioso desvio reforça essa ideia de que, ali, a iniciativa do povo africano é de recuperar o direito à sua própria história, assim como o bebê se apropria da folha do processo. Todos os cidadãos africanos são especialistas em sua própria história, seria preciso então recuperá-la, sequestrando a palavra e a burocracia em torno dela.

Sr. Rappaport continua dizendo que vivemos em um mundo aberto e Aminata Traoré argumenta que essa abertura só existe, de fato, para as pessoas brancas. Nas cenas seguintes, em um breve recesso do tribunal, uma situação inusitada e contraditória ocorre quando Sr. Rappaport, ainda no quintal da casa, negocia o preço de um par de óculos escuros. O vendedor o informa que pode fazer um desconto e ele responde “todos vocês dizem isso” (BAMAKO, 2006). Trata-se novamente de um desvio de Sissako, que nos mostra a contradição daquele homem - branco e europeu - que defende a manutenção da dívida e dos juros e questiona a negociação de um homem negro e africano que vende óculos falsificados de grifes famosas para gerar o próprio sustento.

Ainda no recesso, diante da cena que mostra a dificuldade de superação da diferença de percepção do outro como um ser político, dotado de discurso, uma criança cantarola a mesma música cantada por Melé no início do filme. Novamente o canto não é traduzido para o espectador. É somente no recesso que o cotidiano daquele quintal ganha o primeiro plano do filme. Ao fundo, atrás das cadeiras do tribunal, vemos mulheres com baldes tingindo tecidos. Talvez resida aí a metáfora do julgamento: é como se ao tingir os tecidos fosse possível reescrever a história da África, ressignificar o passado, conferindo a ela diferentes nuances e as cores vivas dos vestidos de Melé.

Figura 2 – Frame de Bamako



Fonte: Bamako (2006).

Ao ser retomada a audiência, entra em cena um testemunho de Madou Keita sobre sua migração, e então as partes não contadas, as vozes inaudíveis postuladas por Rancière



(1996), novamente ganham um sentido. Há aí um novo desvio: vemos as imagens das pessoas migrando, desses corpos em trânsito, em busca de uma vida melhor. Madou Keita, em seu depoimento, diz que o que o levou a essa busca foi a negligência do Estado que nunca lhe deu nada: saúde, trabalho, educação ou moradia. O preconceito e as dificuldades enfrentadas em território europeu, em países que se beneficiam das dívidas pagas pelos países africanos, reforçam a ideia de que só há abertura no mundo para os brancos e de que o povo africano é, até então, uma parte sem voz, resultado de um erro de cálculo. De acordo com Mahomed Bamba e Alessandra Meleiro (2012, p. 12-13), trata-se de um tema recorrente e fundamental ao cinema africano de maneira geral, mas, também, um interesse particular a Sissako:

As experiências do exílio e do trânsito entre diferentes paisagens culturais, entrelaçadas com as paisagens da memória, os panoramas da história recente da globalização, e a questão do cosmopolitismo da agenda internacional (as migrações transnacionais, o combate à pobreza como meta milenar global, direitos humanos etc.) são questões articuladas pelo cinema de Abderrahmane Sissako.

Os autores explicam que Sissako nasceu na Mauritânia, se mudou para o Mali e vive atualmente na França; portanto, vive o exílio, característica que marca também seu cinema. Assim, um retorno ao país em que passou sua infância torna-se também um processo identitário com o povo que ali vive. Assim como Madou Keita, todas as outras testemunhas e, de maneira mais ampla, Sissako, na construção argumentativa e estética do filme, buscam romper com aquilo que Marcelo Ribeiro (2011) aponta como uma adesão cega ao discurso dominante ocidental. Haveria, então, na base da história e da política aquilo que Jacques Rancière (1996) denominou como dissenso - ou desentendimento.

## OS SERES FALANTES E OS SEM PARCELA

Propomos uma breve digressão antes de prosseguir com a análise do filme. Ao iniciar a discussão sobre o que é política, em *O Desentendimento*, Rancière (1996) afirma que há, a princípio, uma ordem policial, que determina parcelas do comum. A política seria, a princípio, a contagem das partes da comunidade; porém, sempre uma falsa contagem. A democracia, para o autor, pressupõe um erro de cálculo que é fundador da política: “Há política - e não simplesmente dominação - porque há uma conta malfeita nas partes do todo” (RANCIÈRE, 1996, p. 25). Essa conta malfeita torna a igualdade impossível, pois ela precisa ser verificada a todo tempo, e, assim, o cálculo sempre precisa

ser refeito. Para Rancière, a política existe quando há uma interrupção na dominação para que se institua uma parcela dos sem parcela.

A política consiste em um duplo dano, que representa um conflito entre a capacidade de um ser falante sem propriedade (sem parcela) e a capacidade política. A igualdade pressupõe que todos tenham um direito à palavra instituído; no entanto, sempre há uma parte que não é ouvida. De acordo com Rancière, a política é o conflito em torno da existência de uma cena comum. As partes não preexistem aos conflitos e a discussão do dano não é uma troca entre parceiros constituídos. Sobre a relação entre a política e o dano, Rancière (1996, p. 40) afirma:

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.

Há política, portanto, quando os sem palavra passam a ocupar um lugar de direito à palavra, pois o dano é colocado em *comum*. O conflito cria um tipo de divisão sensível que situa os corpos: há uma distribuição dos corpos em seu espaço de visibilidade e invisibilidade, o que coloca em concordância os modos de ser, de fazer e de dizer. Para que uma certa distribuição seja legitimada, é instituída uma ordem policial. Entretanto, o que Rancière entende como polícia não é o entendimento usual do termo. Para ele, a polícia determina modos de fazer e modos de dizer; é a ordem do visível e do dizível. A política, por outro lado, rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou a sua ausência: a de uma parcela dos sem parcela. Ela não conhece relação entre os cidadãos e o Estado, conhece apenas dispositivos e manifestações singulares.

A política não se dá apenas pela existência de relações de poder, a política só existe a partir de um princípio de igualdade. Para que haja política, a lógica policial e a lógica igualitária devem se encontrar. A igualdade pode causar algum efeito na ordem social sob a forma do dano, do enfrentamento, ou seja, na sua verificação, na constatação de uma conta malfeita. A política, sob a lógica da igualdade, se torna argumento de um dano. Ela parte dos sujeitos e de processos de subjetivação. A subjetivação consiste em uma instância e uma capacidade de enunciação não identificáveis num campo de



experiência dado, cuja identificação se dará junto com a reconfiguração do campo de experiência.

A subjetivação política é a reivindicação de uma recontagem das partes, que contradiz a ordem policial. Sobre isso, Rancière afirma: “toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 48). O processo de subjetivação é o processo de exposição de um dano. Portanto, a política é feita desses erros de cálculo, e o dano, desse modo, torna-se parte da estrutura original da política como modo de subjetivação.

A subjetivação política recorta o campo da experiência que confere a cada um a sua identidade como parcela: “ela desfaz e recompõe as relações entre modos de fazer, modos de ser e modos de dizer que definem a organização sensível da comunidade” (RANCIÈRE, 1996, p. 52). Trata-se de uma capacidade de produzir cenas políticas que revelam a contradição de duas lógicas. Essas cenas que revelam contradição, que revelam os erros de cálculo da democracia, são definidas pelo autor como cenas de *dissenso*, de *desentendimento*:

O desentendimento destinado a pôr em ato o entendimento consistiu no seguinte: afirmar que a inscrição da igualdade sob a forma de ‘igualdade dos homens e dos cidadãos’ perante a lei definia uma esfera de comunidade e publicidade que incluía os ‘assuntos’ do trabalho e determinava o espaço de seu exercício como dependente da discussão pública entre sujeitos específicos. (RANCIÈRE, 1996, p. 63)

Portanto, o que está em jogo é a igualdade ou desigualdade dos parceiros do conflito enquanto seres falantes. O operário, por exemplo, pode contar como interlocutor, como se uma cena existisse. No entanto, se o reconhecimento não ocorre, o que há é apenas revolta e, ao invés de se instituir um novo direito, ouve-se apenas um ruído de corpos irritados. Há subjetivação política quando a cena organizada por uma ordem policial é desnaturalizada e precisa ser recriada, a partir da reivindicação do direito à palavra.

## O CINEMA DIANTE DA TAREFA POLÍTICA

A cena que dá sequência ao tribunal é um dos momentos mais significativos do filme, quando se misturam as situações paralelas do tribunal e da vida cotidiana. Um dos advogados da defesa do Banco Mundial é negro e permanece todo o tempo ao lado do Sr.

Rappaport. Trata-se do maliano Mamadou Konaté. Ao presenciar a defesa que o advogado faz do cliente, uma mulher que estava atrás da corte, pendurando tecidos recém-tingidos em um varal, invade a cena e se revolta, revelando que a questão ali tratada é ainda mais complexa. Ela diz:

O que quer dizer? Você não está pensando. Não está sendo razoável. Ele nós podemos entender [apontando ao Sr. Rappaport]. Olhe para você e olhe para ele! Você nunca será como eles! E você os defende? Olhe para você e olhe para ele! Até sua morte você nunca será como eles! Nunca como eles. Você está perdido para nós. (BAMAÇO, 2006)

O presidente da corte a interrompe, mas ela continua: “me deixe falar. Me deixe falar a esse idiota! Olhe o que ele está fazendo!”. A mulher sai da cena e a audiência precisa ser interrompida. Trata-se de momento fundamental ao argumento do filme, pois é algo que desestabiliza a cena do julgamento. Não há ali, de qualquer modo, um tribunal convencional: o chão batido, as pessoas que passam pelo quintal, os varais cheios de tecido, a história de Melé e Chaka, dentre outros elementos, deixam isso claro. Porém, nesse momento, os dois mundos que conviviam sem que um interferisse no outro, agora estão atravessados um pelo outro. Pela mulher que se revolta ao ver um irmão africano, de pele negra, defendendo os interesses daqueles que os oprimem, por nos lembrar da fala da escritora que diz que o mundo não está aberto aos negros da mesma maneira que está aberto aos brancos. Sobre esse momento do filme, Ribeiro chama atenção para o fato de que a questão racial ecoa no questionamento da mulher, lançando um olhar ao corpo e à pele que “perturba a formalidade sem corpo do processo”. (RIBEIRO, 2011)

Durante o intervalo da audiência, um homem chega e recebe uma fotografia de Madou, a senhora que se revolta tem sua pressão medida. Os intervalos e as noites são em sua maioria silenciosos, inclusive a narrativa de Melé e Chaka, que se constrói apenas com pistas e olhares e a maneira como aquela rotina acompanha o julgamento. Entretanto, ela funciona também como um organizador temporal. Todos os dias Melé se vira de costas à espera de alguém que virá para abotoar seu vestido, ao anoitecer ela parte para o trabalho; há também imagens de Chaka em casa com Ina e no dia seguinte os trabalhos são retomados pelos advogados e testemunhas.

Mas a noite que se inicia a seguir parece ser diferente das outras. As cadeiras do público são reorganizadas em torno de uma televisão para que todos possam assistir ao filme dentro do filme: *Death in Timbuktu*, um filme que remete ao gênero hollywoodiano do faroeste, estrelado pelo cineasta palestino Elia Suleiman, pelo ator Danny Glover e pelo

próprio Sissako. As conversas encenadas são em línguas diversas, não parece haver diálogo de fato entre os personagens, mas há muitos tiros e um garoto chorando a morte da mãe. Para Ribeiro (2011), o filme dentro do filme cria uma outra instância do direito de narrar. Sobre o recurso, Sissako (apud RIBEIRO, 2011) afirma que “foi uma maneira de mostrar que os cowboys não são todos brancos e que o ocidente não é o único responsável pelos males na África. Nós temos, também, nossa parte de responsabilidade”. Ao tomar parte da responsabilidade pelos males da África, segundo Ribeiro, Sissako não diminui a do Ocidente; trata-se, contudo, de uma outra maneira de se apropriar da própria história.

No retorno à cena noturna do quintal, a trilha do filme segue e é associada agora à melancolia de Chaka. Em um novo dia as tarefas cotidianas são retomadas no quintal e há uma discussão entre Melé e Chaka. Em seguida, já iniciada a audiência, um casamento invade o quintal e a mulher que cantava aos noivos se dirige agora à corte, e seu canto, assim como os outros, não é traduzido. No retorno da audiência há um longo e contundente depoimento do professor George Keita e, ao falar sobre a situação econômica dos países africanos, ele fala sobre desnutrição, subnutrição, analfabetismo crônico, desemprego crônico e falta de condições decentes de moradia.

A culpa por essa situação é atribuída por ele ao Banco Mundial e ao FMI, mas, de maneira ampla, ao sistema capitalista que oprime a sociedade africana. Ele continua dizendo: “não tomam apenas nossos recursos, nosso trabalho, nosso dinheiro, mas nossa consciência”. Essa última frase diz respeito não apenas aos impactos econômicos da cobrança da dívida, mas a algo maior, à consciência do povo africano. Nesse momento, o depoimento continua na banda sonora, mas a imagem é cortada, e vemos, então, uma senhora e uma garota sentadas em um cômodo da casa fiando o algodão, que provavelmente se transformará em breve nos tecidos tingidos no quintal. A partir da articulação realizada por Sissako entre as palavras e a imagem, poderíamos dizer, de certa forma, que se o tingimento do tecido poderia representar a reescritura da história, o algodão é a matéria a partir da qual se constrói a consciência que os bancos tentam tomar. Há, ainda, uma referência à história colonial do algodão como matéria-prima, remetendo à escravatura e ao sistema de monocultura.

Figura 3 – Frame de Bamako



Fonte: Bamako (2006).

Para melhor compreender o que significa essa consciência do povo africano, podemos recorrer às teorias do filósofo e historiador Achille Mbembe (2001) sobre as condições do sujeito africano de adquirir sua própria subjetividade, tornando-se assim consciente de si mesmo. Para o autor, duas formas de historicismo que impedem esse processo são o “economicismo” e, em segundo lugar, um fardo da metafísica da diferença. A primeira forma diz respeito à manipulação dos critérios de emancipação que legitimam o discurso. Já a segunda se desenvolve a partir da ênfase na “condição nativa”, ou seja, a ideia de uma identidade africana, cuja base é o pertencimento à raça negra. Mbembe (2001) ressalta, ainda, que há três eventos históricos que atravessam esse pensamento; a saber, a escravidão, o colonialismo e o *apartheid*.

De acordo com a narrativa dominante, os três eventos citados acarretam a ausência de bens, sendo assim um processo no qual os procedimentos econômicos e jurídicos levaram à expropriação material. A isto se seguiu uma experiência singular de sujeição, caracterizada pela falsificação da história da África pelo Outro, o que resultou em um estado de exterioridade máxima (*estranhamento*) e de ‘desrazão’. Estes aspectos (a expropriação material e a violência da falsificação) são considerados os principais fatores que constituem a singularidade da história africana, e da tragédia na qual ela se baseia. (MBEMBE, 2001, p. 174)

Há, por parte dessa falsificação histórica, uma degradação histórica, que provoca humilhação, desenraizamento e sofrimento indizível. Tudo isso leva a um desejo de

autonomia que vai ao encontro da proposta do tribunal ficcional de Sissako, um desejo de conhecer a si mesmo e reconquistar seu destino. Nesse sentido, Ribeiro (2012, p. 176) afirma:

No cinema de Sissako, a busca pela vida possível passa por dar uma outra imagem da África. Em vez de reiterar o horror que entre outras características, marca o que chamo de regime ocidentalista da escritura da África, no contexto da economia política do nome de África, Sissako afirma e reafirma a humanidade e a dignidade. Dar uma outra imagem da África é declaradamente um de seus objetivos.

Assim como vemos em *Bamako*, essa outra imagem da África que se constrói no cinema de Sissako passa pelo cotidiano e pelo local. Ao longo de todo o filme há um homem que fica na porta da casa controlando a entrada e saída de pessoas. Nesse momento, Samba Diakité conversa com ele e conta um sonho que teve: ele sonha com um saco cheio de cabeças de chefes de Estado, e sempre que ele mergulha as mãos alcança a mesma cabeça. O homem que escuta a história indaga: é um negro? Ao que ele responde “Eu não sei se é um negro ou branco, em todo caso, é a mesma cabeça” (BAMAKO, 2006). Como assinala Ribeiro (2011), assim como em outros momentos específicos do filme, trata-se da abordagem, ainda que sutil, da questão racial, apontando para o fato de que todos são iguais - mesmo aqueles chefes de Estado que invisibilizam e oprimem populações inteiras.

Ao cair da noite, Melé dança com um homem e nos lança um olhar desolado enquanto Chaka está em casa, deitado em sua cama, estudando. Há uma crescente melancolia entre o casal. O dia amanhece e, finalmente, Zegué Bamba retorna ao tribunal. Durante a argumentação de Sr. Rappaport, em que responsabiliza duramente o povo africano pelas mazelas econômicas e sociais em todo o continente, o homem que está doente em um dos cômodos recebe uma visita, e Melé é interrogada sobre a arma desaparecida - mais um encontro entre as histórias paralelas. No trecho há um encontro dialético entre a cruel e colonizadora fala de Rappaport e alguns traços da dureza daquela realidade, encenada por pessoas que a conhecem de perto e sofrem diretamente os efeitos da opressão.

Nos planos seguintes há no filme um momento que mais fortemente coloca em xeque a cena política, expondo o dissenso e a imensa desigualdade. Isso se dá pela maneira como se constrói a cena: de seu lugar na plateia ele profere um canto não traduzido e aos poucos vai caminhando em direção ao púlpito. A imagem dele, durante o canto, é

intercalada com os olhares do homem doente, do presidente da corte, dentre outras pessoas que estão na plateia do julgamento e no quintal. Todos agora pararam para observar e ouvir Zegué Bamba, de modo que, além de expor o desentendimento pela não tradução, todas as histórias paralelas à instauração do tribunal se unem. Aproxima-se, desse modo, o gesto estético de Sissako à política. Entre os olhares reflexivos e melancólicos inicia-se o argumento final da defesa do povo africano. O advogado francês William Bourdon começa dizendo sobre o argumento da equipe que representa o Banco Mundial:

[...] vieram dizer, enfim, que o mundo, desde que existe, sempre se organizou para que a parte do mundo que sofre e que padece se cale e permaneça silenciosa. E para que o continente africano permaneça silencioso em seu sofrimento, é preciso evidentemente de sentinelas. (BAMAKO, 2006)

É importante ressaltar que o canto de Zegué Bamba rompe o silêncio; no entanto, ele não é cantado em francês - língua utilizada na maior parte do filme e considerada língua oficial no Mali. Ao menos naquele momento, nas escolhas estéticas de Sissako, a não tradução revela o dissenso, revela que há vozes que não são ouvidas ou sequer compreendidas. Entretanto, há algo que transcende o conhecimento da língua e que está no tom do lamento, nas expressões e no olhar de Zegué Bamba e daqueles que presenciam a cena.

Figuras 4 e 5 – Frames de Bamako



Fonte: Bamako (2006).

A inscrição da política nas imagens se dá na forma de vestígios. Nesse sentido, André Brasil (2010) questiona o que pode o cinema quando convocado diante de uma tarefa política. A princípio, o autor responde a esse chamado através dos filmes, porém há uma dificuldade:

[...] a política de um filme é heterogênea - incomensurável - em relação aos outros regimes de enunciação política que, fora do filme, o convocam a ser 'político'. A eficácia política de



um filme nunca (ou raramente) será direta e seu alcance, na maioria das vezes, não vai além do limite do próximo. (BRASIL, 2010, p. 9)

Poderíamos dizer, então, que a cena de dissenso exposta em *Bamako* busca reconfigurar as partes a partir de uma dimensão ao mesmo tempo estética e política que se constrói na relação do espectador com o filme: a experiência estética que ali se torna possível. Para Roberta Veiga (2016, p. 124), o tribunal é um ato político que revela a ambição do filme: “o dia em que o povo decidirá os rumos do movimento geopolítico do capitalismo tardio”. Ambição que, como vimos nos argumentos de Brasil (2010), só poderia ser realizada filmicamente.

O discurso final segue agora nas palavras da advogada senegalesa Aïssata Tall Sall, que se diz honrada em defender uma causa tão nobre e justa e em “emprestar sua voz aos sem voz da África”, deixando claro novamente que aquilo que está em disputa ali não é somente a dívida, mas também a palavra. Sobre a dívida, em si, ela argumenta que “é impagável porque é ilegítima, é impagável pois é violenta. É impagável, pois muito simplesmente ela é insustentável”. Ela continua, atribuindo como um efeito indireto do imenso gasto com a dívida externa as milhares de vidas perdidas por ano pela cólera no continente e, **pela primeira vez no filme, menciona algo que ocorre no entorno, se referindo ao homem que agoniza no interior da casa. Em seguida, retomando o momento crucial da subjetivação política no filme - a intervenção de Zegué Bamba -, ela descreve o povo africano para a corte:**

Esse povo, Vossa Excelência, é enfim Zegué Bamba. O senhor ouviu, Vossa Excelência, a lamentação de Zegué Bamba? Esse camponês que lhe diz ‘Por que agora eu não semeio? Por que quando semeio não faço a colheita? Por que quando faço a colheita eu não como?’ É essa África, Vossa Excelência, que demanda - com dignidade, humildade e modéstia, mas com legitimidade - justiça, Vossa Excelência. (BAMAKO, 2006)

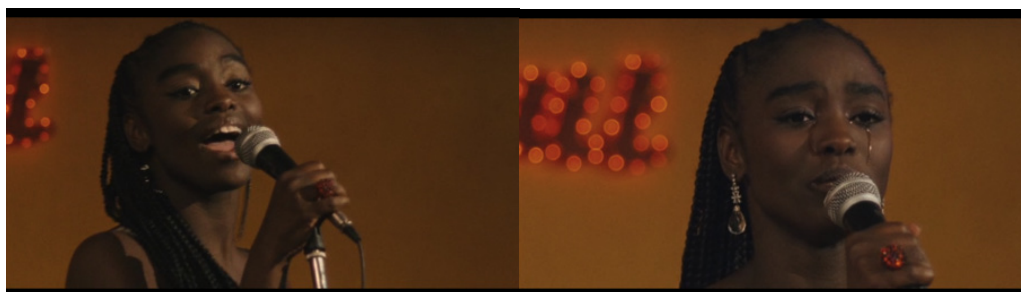
Para que seja possível, portanto, reparar o erro de cálculo, dar voz e visibilidade ao sofrimento do povo africano, é preciso traduzir o canto de Zegué Bamba. Aïssata Tall Sall termina dizendo que é preciso precipitar e provocar a vinda do dia em que será feita justiça. A arte - e, com ela, o cinema - não é política pela forma de representar conflitos sociais: ela é política pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. A política reconfigura a partilha do sensível, ela introduz em uma comunidade novos sujeitos e objetos, ela torna visível o que não era visto e audível o que era apenas ruído. Estética e política se relacionam através

das práticas e formas de visibilidade da arte. Para Rancière (2010), a arte e a política são duas formas suspensas de partilha do sensível,<sup>3</sup> elas estão ligadas como formas de presença em um espaço e um tempo específicos. A arte, segundo o autor, atinge a partilha política do sensível como forma de experiência autônoma. A autonomia estética se relaciona a uma forma de experiência sensível, que surge como uma nova forma de vida, individual e coletiva.

O cinema, como arte capaz de atingir uma reconfiguração da experiência, é considerado como nova arte da narrativa. Rancière (2005, p. 57) diz que “Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significâncias e os valores de verdade”. A produção de narrativas cinematográficas seria, desse modo, capaz de fabricar uma nova visibilidade. As operações cinematográficas estabelecem relações entre o todo e suas partes, entre uma visibilidade e um poder de significação e afeto que se relacionam à imagem.

O julgamento termina sem um veredito, o sol se põe e uma sombra de melancolia recai sobre o filme. É noite, Chaka está em casa com Ina, e aos poucos a voz de Melé preenche o silêncio da cena. Quando finalmente ela aparece, cantando a mesma canção que abre o filme. Porém, agora, sua expressão é outra: ela chora e enxuga as lágrimas, pois independentemente do resultado do julgamento, é preciso continuar sobrevivendo. De acordo com Beatriz Leal Riesco (2012), a música constitui um lugar privilegiado de estudo das representações identitárias e ideológicas, ela seria capaz de produzir um encontro, uma possibilidade. Para a autora, Sissako faz um uso artístico e estético da música, ela “é capaz de nos ajudar a entender problemas como o da identificação e na natureza da arte popular e sua importância na vida africana” (RIESCO, 2012, p. 109).

Figuras 6 e 7 – Frames de Bamako: Melé cantando no início e no fim do filme, respectivamente



Fonte: Bamako (2006).

A música se encerra e retornamos àquela casa, ao quadro com a foto do casamento de Melé e Chaka, que é seguido de um plano de Ina dormindo, o que nos leva a indagar - e

a temer - por seu futuro. Um forte ruído de disparo irrompe: a arma que havia sido roubada agora deixa um homem morto. E se havia esperança de justiça e dignidade para o povo africano, o filme termina de maneira melancólica, com um velório. Todos saem para o cortejo do funeral, deixando vazio o quintal em que se passava o julgamento. O portão agora é filmado da perspectiva oposta à do início do filme, de dentro para fora, o que nos leva a imaginar se a mera possibilidade de inventar um novo comum, de visibilidade, justiça ou legitimidade da narrativa em primeira pessoa do povo africano não passava de um sonho. Há, em nossa visão, uma dupla possibilidade no desfecho de *Bamako*. Se, por um lado, o julgamento nos permite imaginar um outro mundo possível, uma recontagem das partes; por outro, o tom melancólico nos mostra que esse mundo reside, ainda, apenas na ficção. Entretanto, a ausência de veredito deixa em aberto o futuro do povo africano, assim como a história: aberta, inacabada.

## REFERÊNCIAS

BAMAKO. Direção: Abderrahmane Sissako. Mauritânia. França; Estados Unidos: Archipel 33; Arte France Cinéma; Chinguitty Films; Louverture Films, 2006. 1 DVD (118 min), color., legendado.

BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: Edufba, 2012.

BRASIL, André. Apresentação. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul./dez 2010.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

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

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010.

RIBEIRO, Marcelo. A cosmopoética da fragilidade: Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012.

RIBEIRO, Marcelo. O cinema político africano e o direito de narrar. *Revista Amálgama*, [s. l.], 13 abr. 2011. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/04/2011/o-cinema-politico-africano-e-o-direito-de-narrar/>. Acesso em: 8 jun. 2020.

RIESCO, Beatriz Leal. A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa. *In*: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra. **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: edufba, 2012.

VEIGA, Roberta. A cena cindida e a partilha do cinema: o dispositivo tribunal. **Cadernos do Cineclube Comum: políticas do cinema contemporâneo**, [s. l.], v. 2, p. 117-128, 2016.

## NOTAS

- 1 Fundo Monetário Internacional
- 2 Trata-se da canção “Naam” do grupo Christie Azumah and The Uppers International, lançada em 1976.
- 3 Para Rancière, a arte tem como função construir um espaço específico, uma forma inédita de partilha do comum: a arte proporciona uma partilha do sensível: “denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros se tornam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

SUBMISSÃO: 10/08/2021

ACEITE: 20/04/2022