



Figura 16

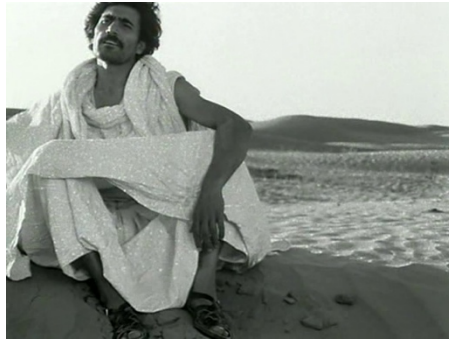


Figura 21



Figura 26

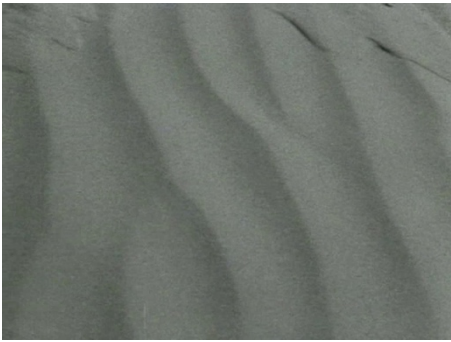


Figura 17



Figura 22



Figura 27



Figura 18



Figura 23



Figura 28



Figura 19



Figura 24



Figura 29



Figura 20



Figura 25

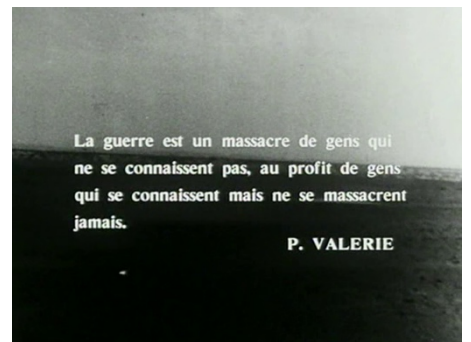


Figura 30

La guerre est un massacre de gens qui ne se connaissent pas, au profit de gens qui se connaissent mais ne se massacrent jamais.

P. VALERIE



Figura 1



Figura 7



Figura 13



Figura 2



Figura 8



Figura 14

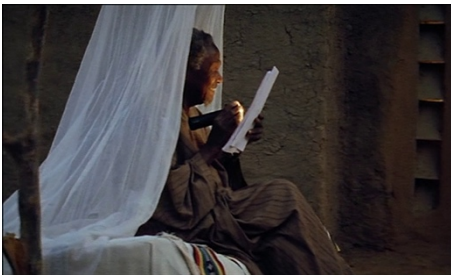


Figura 3



Figura 9



Figura 15



Figura 4



Figura 10



Figura 16



Figura 5



Figura 11



Figura 17



Figura 6



Figura 12



Figura 18



Figura 19



Figura 25



Figura 31



Figura 20



Figura 26



Figura 32



Figura 21



Figura 27



Figura 33



Figura 22



Figura 28



Figura 34



Figura 23



Figura 29



Figura 35



Figura 24



Figura 30



Figura 36



Figura 1



Figura 7



Figura 13



Figura 2



Figura 8



Figura 14



Figura 3



Figura 9



Figura 15



Figura 4



Figura 10



Figura 16



Figura 5



Figura 11



Figura 17



Figura 6



Figura 12



Figura 18



Figura 19



Figura 25



Figura 31



Figura 20



Figura 26



Figura 32



Figura 21



Figura 27



Figura 33



Figura 22



Figura 28



Figura 34



Figura 23



Figura 29

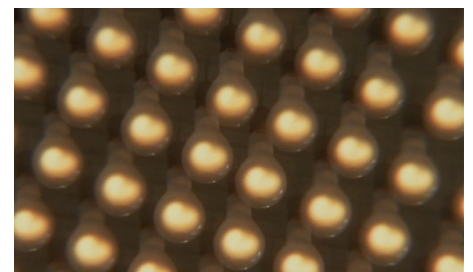


Figura 35



Figura 24



Figura 30



Figura 36



Figura 1



Figura 8



Figura 15



Figura 2



Figura 9



Figura 16



Figura 3



Figura 10



Figura 17



Figura 4



Figura 11



Figura 18



Figura 5



Figura 12



Figura 19



Figura 6



Figura 13



Figura 20



Figura 7



Figura 14



Figura 21



Figura 22



Figura 29



Figura 36



Figura 23



Figura 30



Figura 37



Figura 24



Figura 31



Figura 38



Figura 25



Figura 32



Figura 39



Figura 26



Figura 33



Figura 40



Figura 27



Figura 34



Figura 41

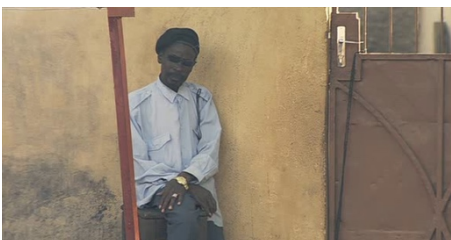


Figura 28



Figura 35



Figura 42

### **3. A cosmopoética da fragilidade: Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum<sup>69</sup>**

A partir das experiências do exílio e do trânsito entre diferentes paisagens culturais, entrelaçando as paisagens da memória e os panoramas da história recente da globalização, uma das questões que o cinema de Abderrahmane Sissako articula é a questão do cosmopolitismo. Se sua biografia constitui um recurso importante para entendermos suas concepções dessa questão e oferece possíveis chaves de leitura para suas obras, suas escolhas temáticas e suas buscas estéticas configuram uma abordagem poética do que chamo de cosmopolíticas da globalização.

Qualquer interrogação do cosmopolitismo passa hoje por uma compreensão da nação, como conceito e forma político-cultural, tal como se reconfigura em meio aos fluxos da globalização. Entre as projeções do mundo como sistema ou como totalidade e as formas de pertencimento que marcam as identidades múltiplas de qualquer ser humano, o que se insinua é a problemática do comum. Como o cinema de Abderrahmane Sissako articula a questão do cosmopolitismo? Quais são as possibilidades e os limites da noção de cinema nacional para sua compreensão? Ou seria preciso, para dar conta do que está em jogo em seus filmes, movimentar a noção de cinema transnacional? Entre o nacional e o transnacional, em que sentidos se projeta – em seus motivos e temas, em suas características estéticas, em sua abordagem poética das cosmopolíticas da globalização – uma concepção ou, mais justamente, uma imaginação do comum no cinema de Sissako?

Embora frequentemente associado a ideias de desapego em relação às paixões do pertencimento, o cosmopolitismo efetivamente existente é, como escreve Bruce Robbins (1998, p. 3), “uma realidade de (re)apego, apego múltiplo, ou apego a distância”<sup>70</sup>. Em vez de descrever o pertencimento sem apego a uma comunidade da

---

<sup>69</sup> Este capítulo foi originalmente publicado no livro *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*, organizado por Alessandra Meleiro e Mahomed Bamba (2012).

<sup>70</sup> “[A] reality of (re)attachment, multiple attachment, or attachment at a distance”. (Tradução do autor.)

humanidade que permanece abstrata em seu universalismo, o conceito de cosmopolitismo descreve, desde que pluralizado, formas de pertencimento múltiplo nas quais o comum se dá como um efeito transitório e tradutório, no qual é possível adivinhar os “fundamentos contingentes” (BUTLER, 1998) de um mundo por vir. É na direção de uma pluralização radical da experiência cosmopolítica que se encaminha o cinema de Abderrahmane Sissako.

### **3.1. As invenções da humanidade**

Prolongando e se entrelaçando a uma genealogia que se estende retrospectivamente da lanterna mágica à pintura, entre outras formas culturais, o cinema produz desde o início imagens do mundo, que repercutem nos sentidos da “humanidade”. Da chegada do trem à estação que os irmãos Lumière registram com seu cinematógrafo às exóticas paisagens geográficas e humanas que, nas feiras e exposições internacionais e nos itinerários de aventura e exploração dos viajantes, desfilam para o olhar ocidental, as imagens do cinema estão relacionadas desde seus primeiros tempos a uma transformação dos horizontes imaginativos (CRAPANZANO, 2004) e da consciência planetária (PRATT, 1999) da humanidade. O cinema de Sissako pertence à história das invenções da humanidade – mas se trata, como sempre, de um pertencimento incompleto, parcial, tenso – e para compreender suas características é importante rastrear, mesmo que provisoriamente, suas heranças, com base em uma visão panorâmica da história do cinema.

Quando as aventuras do olhar cinematográfico se iniciam, no final do século XIX, sua inscrição na geopolítica do sistema mundial colonial-moderno (MIGNOLO, 2003) marca seus itinerários e suas formas de representação do mundo. Entre seus primeiros usos, o cinematógrafo coleciona vistas de incontáveis partes do mundo, registrando figuras do exótico - que pode ser definido muito literalmente como o que transborda o enquadramento do olhar - sob a forma de atrações (COSTA, 2005; GAUDREULT, 2008). A sensibilidade que orienta a estética do cinema de atrações (GUN-

NING, 1990; 2003) está associada a uma ética do olhar na qual o cotidiano metropolitano e a alteridade colonial se entrelaçam na delimitação dos contornos de um imaginário cosmopolita sobre a humanidade. Amplificando a condição de mobilidade do olhar que, sob o signo do deslocamento, funda o olho variável (AUMONT, 2004) na modernidade, o primeiro cinema se revela inquieto em sua curiosidade, embora atrelado a um lugar de enunciação marcadamente ocidental em seu eurocentrismo (SHOHAT & STAM, 1994, 2006; CORONIL, 1996). A herança inquieta do olho variável atravessa a história do cinema, com sua sede de paisagens do mundo, e vai encontrar, na obra de Sissako, uma paragem que desloca os termos do jogo, cuja história envolve, no entanto, outros momentos e movimentos.

O desenvolvimento do cinema narrativo suplementa as primeiras imagens do mundo e das diferenças culturais que atravessam a humanidade, marcadas pelo regime da cinematografia-atração (GAUDREULT, 2008), com uma possibilidade – codificada e, portanto, relativamente controlável dentro de um processo de institucionalização da prática cinematográfica – de fechamento simbólico e ideológico por meio de formas dramáticas herdadas do teatro burguês e da literatura oitocentista. A emergência do cinema narrativo, em particular no contexto do paradigma clássico hollywoodiano, se dá como a transição da predominância do regime estético da atração ao regime estético da distração (RIBEIRO, 2008; BENJAMIN, 1985). Nessa transição, a ética inquieta do olhar que marcava o regime da atração se deixa domesticar por uma ética da satisfação moral. A construção de um imaginário cosmopolita se insere num projeto de cinema cuja estética realista e naturalista – baseada em gêneros tradicionais como o melodrama e a aventura (XAVIER, 2005) e na contenção da mobilidade do olhar por meio de regras de montagem em continuidade (AUMONT, 2004; BORDWELL, STAIGER & THOMPSON, 1985; BORDWELL, 1985; 2006) – transforma a narrativa em “ato socialmente simbólico” (JAMESON, 1992) de resolução de conflitos de caráter moral. Se o catálogo dos Lumière ou os fragmentos de exotismo no cinema de atrações podem sugerir uma inquietude diante da diferença cultural – que se neutraliza apenas na medida em que se converte em diversidade para o olhar ocidental privilegiado – um filme como *Intolerância* (1916), de D. W. Griffith, promove uma forma

de invenção da humanidade que, unificada no espaço e no tempo pelos parâmetros do melodrama, encerra um humanismo individualista da superioridade moral.

É contra os delírios individualistas e os sonhos de superioridade moral do cinema clássico hollywoodiano que as propostas soviéticas – associadas à efervescência artística de certos modernismos, em especial do construtivismo, e marcadas pelo contexto revolucionário em seus momentos inaugurais mais promissores – procuram projetar suas potências, seus sonhos, seus fantasmas. Nos intervalos e nos choques entre as imagens, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, entre outros, inscrevem os traços de um humanismo coletivista, confrontando a matriz melodramática e as convenções do realismo naturalista de Hollywood com as várias formas de realismo crítico que correspondem aos seus anseios revolucionários. Em vez de dissimular suas próprias condições de produção e de procurar um efeito de transparência na representação do mundo, o cinema soviético interroga sua própria construção, seja tomando o próprio cinema como tema – como faz Vertov em *O homem com a câmera* (1929), que se apresenta como o diário de um cinegrafista – seja perturbando a continuidade e a transparência da narrativa com enxertos de caráter conceitual – como acontece em mais de um filme de Eisenstein e, de forma teórica, em suas reflexões sobre a “montagem intelectual” ou “montagem conceitual”.

Se o individualismo clássico e o coletivismo soviético procuram (re)inventar a humanidade por meio do espelho cinematográfico, propondo formas distintas e até mesmo contraditórias de realismo, é a quebra e a fragmentação do espelho que interessa, de um modo geral, às vanguardas dos anos 1920 e 1930. Seja buscando o surreal e o inconsciente, seja investigando poeticamente a percepção e a sensibilidade, as vanguardas interrogam o realismo em busca de sua superação. Emerge uma forma de humanismo rarefeita, embora contundente: em vez de reafirmar o homem como uma essência atemporal que é preciso resguardar ou resgatar em meio às intempéries da história e do progresso (como tende a fazer o cinema clássico) ou de refazer o homem como um projeto em aberto que é preciso preencher com o sopro revolucionário (como tende a fazer o cinema soviético), as vanguardas fragmentam o

homem em desejos, em percepções, em formas. O que está em jogo nas vanguardas é um anti-humanismo que desfaz o homem na música ritmada das máquinas, interrogando os aparelhos e os dispositivos que transformam a experiência humana na modernidade (sem necessariamente buscar uma essência perdida ou promover um projeto em construção).

No contexto dos chamados cinemas modernos, que emergem após a Segunda Guerra Mundial, as diferentes propostas estéticas, éticas e políticas para a prática cinematográfica estão relacionadas a uma busca por alternativas ao paradigma narrativo clássico e, conjuntamente, por outras visões do mundo, seja a partir da herança das vanguardas e do cinema soviético, seja a partir de um desejo de inovação que, reconhecendo o clássico com uma atitude cinéfila, guarda uma intenção autoral por constituir uma assinatura inconfundível e procura inscrever no cinema a herança ambivalente da arte moderna. Sem pretender diferenciar os vários movimentos e momentos que, do neorrealismo à *nouvelle vague*, marcam os cinemas modernos, é importante notar que constituem uma das formas de construção de cinemas nacionais em oposição a Hollywood (HENNEBELLE, 1978). Nesse sentido, trata-se de um cinema em que, a cada vez, o povo, um povo, algum povo pode se fazer visível – e audível, sobretudo a partir do advento do som direto – para si mesmo, recuperando ou reconfigurando a consciência nacional e, através dela, a consciência de sua humanidade.

Os cinemas do chamado Terceiro Mundo, envolvidos de alguma forma com projetos estéticos e políticos frequentemente nacionalistas e, em todo caso, marcadamente nacionais, operam tanto uma reescrita da história colonial quanto um descentramento de perspectiva na visão do mundo contemporâneo, em relação aos cinemas euro-ocidentais. O exemplo de *Der leone have sept cabeças* (1969), de Glauber Rocha, se destaca como um complexo jogo polifônico (GATTI, 1997) que ultrapassa reflexivamente a esfera circunscrita do nacional e interroga, com um experimentalismo carnavalesco que transforma os fundamentos do cinema político, as relações entre europeus, africanos e americanos, nas suas múltiplas identidades étnicas e culturais.

Se a nação constitui um horizonte de sentido crucial para as “estéticas de resistência” (SHOHAT & STAM, 2006) que marcam os cinemas dos países do Terceiro Mundo, sua situação se revela ambivalente, abrindo-se para o jogo duplo dos “cosmopolitismos periféricos” (PRYSTHON, 2002), em que elementos interiores à nação (o local e o regional capturados no espaço do nacional) se inscrevem em formas e programas exteriores a sua moldura (as outras nações e o inter/transnacional como espaçamento e fluxo), numa dialética que perturba a separação entre dentro e fora.

Na paragem em que o cinema de Abderrahmane Sissako abriga o olho variável, é o entrelaçamento de diferentes estéticas cinematográficas que compõe o pano de fundo para suas cosmopoéticas. Longe do individualismo heroico da superioridade moral que marca o cinema hollywoodiano e do coletivismo exasperado do projeto revolucionário que põe em movimento o cinema soviético, Sissako escolhe a herança das formas modernas<sup>71</sup> de inscrever as pessoas comuns nos filmes e desloca poeticamente os termos do cinema político das estéticas de resistência por meio de um passeio pelas frágeis experiências cosmopolíticas que se desenrolam, cotidianamente, em paisagens transculturais (LOPES, 2007).

### 3.2. A vida possível

Se a importância do cinema para a construção e reconstrução da consciência nacional tem sido reconhecida e enfatizada, em diferentes contextos, desde o início do século XX, sua importância internacional e sua participação na construção e reconstrução da consciência planetária da humanidade permanecem imprecisos. Os estudos do cinema em nível internacional tendem a tomar a forma de estudos comparados de cinematografias nacionais ou de diretores de diferentes contextos, assim como

---

<sup>71</sup> Perguntado sobre cineastas de referência, Sissako (2003) menciona alguns nomes significativos dessa herança moderna, sugerindo um mapa provisório de influências: Antonioni, Visconti, Fassbinder, Bergman, Cassavettes. Numa outra ocasião, Sissako (2003a) nota sua distância em relação à narrativa clássica e a relaciona a sua concepção pessoal do que é um filme: “Eu não tento fazer uma narração clássica ou fácil pois eu não creio que seja preciso convencer: um filme é chamar alguém a ir em direção a mim, chamar a partilhar.” [“Je n'essaye pas de faire une narration classique ou facile car je ne crois pas qu'il faille convaincre : un film, c'est appeler quelqu'un à aller vers moi, appeler à partager.” (Tradução do autor.)].

de análises econômicas e políticas relativas à constituição de mercados nacionais sob (e em contraposição a) influências estrangeiras e à elaboração de políticas públicas de cooperação com base em vínculos regionais, linguísticos e culturais diversos. A compreensão do lugar que o cinema ocupa na consciência planetária da humanidade passa pelo reconhecimento de que, desde seus primeiros tempos, uma série de espaçamentos transnacionais, em que suas projeções se deslocam como projéteis, constitui de forma irreduzível os espaços nacionais em que o cinema tendeu, predominantemente, a permanecer contido como projeto<sup>72</sup>.

Uma perspectiva mundial de estudo do cinema envolve necessariamente a compreensão das estéticas cinematográficas como linhas de força no contexto de uma política da representação e de uma disputa pelo que Edward Said (1995) chama de “poder de narrar”. Como um dos elementos de uma época em que a reprodutibilidade técnica torna crucial o valor de exposição (BENJAMIN, 1985), o cinema pertence a um campo de disputa em torno das possibilidades de exposição de imagens e narrativas.

Se os estudos comparativos de cinematografias nacionais e os estudos de economia e política em torno de mercados e formas governamentais são cruciais para entender os elementos históricos e sociais que delimitam os caminhos do cinema no mundo, apenas um estudo textual e transtextual dos cinemas mundiais contemporâneos pode elucidar as formas pelas quais, aquém e além das nações, por meio de imagens e narrativas as mais diversas, projetam-se os contornos de uma consciência planetária da humanidade. É nas imagens e com as imagens que se desenham os fantasmas do comum e os contornos de uma comunidade da humanidade, definida nas intensidades da esfera da sensibilidade mais do que nas abstrações da esfera político-jurídica das nações e do aparato internacional dos direitos humanos. Os imaginários cosmopolitas que o cinema articula projetam formas sensíveis de definição

---

<sup>72</sup> Para uma discussão das relações entre as dimensões do cinema como projeção, como projeto e como projétil, ver minha análise do filme *Lágrimas do Sol* (Antoine Fuqua, 2003), em que interrogo a problemática da representação cinematográfica da guerra e o investimento simbólico do nome de ‘África’ no cinema hollywoodiano contemporâneo (RIBEIRO, 2008).

do humano. É a revelação das potências cinematográficas de invenção da humanidade e de imaginação do comum que está em jogo na leitura que proponho do cinema de Abderrahmane Sissako, que constitui, nesse sentido, um exemplo de cinema transnacional, tanto por suas bases estruturais (recurso a diferentes fontes de financiamento, trabalho com técnicos, profissionais e atores de diferentes nacionalidades etc.) quanto pelo conteúdo de suas narrativas e pelas formas de sua narração. A seguir, esboço algumas análises e interpretações de seus filmes, em sua ordem cronológica de aparição, buscando descrever seus principais motivos temáticos e características estéticas.<sup>73</sup>

Nascido em Kiffa, na Mauritânia em 13 de outubro de 1961, Sissako passou sua infância no Mali<sup>74</sup>. Entre o país de sua mãe e o país de seu pai, Sissako tem uma de suas primeiras experiências transculturais. Vivendo em Nouakchott com sua mãe depois de ir muito pequeno para o Mali com seu pai, Sissako perde suas coordenadas. Não sabe mais falar o idioma bambara e não tem por perto nenhum de seus amigos de infância. É em Nouakchott que Sissako frequenta um centro cultural russo e, no início dos anos 1980, depois de se dedicar ao pingue-pongue e de conhecer a literatura russa por intermédio do diretor do centro, recebe uma bolsa para estudar a língua russa por um ano em Moscou. Em 1982, Sissako se candidata ao Instituto Estatal de Cinematografia da União Soviética (VGIK), onde estuda a partir de 1983.

### 3.2.1. A guerra: *Le jeu* (1988/1991)

O primeiro filme dirigido por Sissako consiste na obra que ele apresenta no final de seus estudos, em 1988. Filmado no Turcomenistão – por se tratar de “uma locação similar à paisagem do meu país e pessoas próximas do meu povo para contar

---

<sup>73</sup> O site *Africultures.com* atribui a Sissako a realização de três filmes que não foi possível abordar nesse texto, uma vez que não foram assistidos. Trata-se do longa-metragem *Molom, conte de Mongolie* (1994) e dos curtas *Le chameau et les bâtons flottants* (1995) e *Le passant* (1995). O Internet Movie Database não tem registro desses filmes e não encontrei maiores informações a seu respeito nas pesquisas que pude realizar.

<sup>74</sup> As informações sobre a biografia de Sissako que apresento foram encontradas primordialmente em entrevistas e depoimentos do diretor que se encontram em Sissako (2003, 2003a e 2003b).

a história que eu queria contar”<sup>75</sup> (SISSAKO, 2003) – a partir do roteiro apresentado por Sissako ao VGIK, *Le jeu* não foi bem avaliado no Instituto, embora tenha sido suficiente para sua aprovação. Estimulado por um amigo de Burkina Faso e por sua esposa, Sissako manda o filme para o Festival Pan-Africano de Cinema de Ouagadougou (FESPACO), mas ele não entra na programação. Mesmo assim, Sissako vai ao festival e, certa noite, *Le jeu* é projetado por um amigo tunisiano numa reunião privada. A partir daí, o filme termina no Festival de Cannes, além de ganhar o prêmio de melhor curta-metragem da Giornate del Cinema Africano de Perugia, na Itália, também em 1991.

Em *Le jeu* [Prancha 4], cujo título poderia ser traduzido como *A brincadeira* ou, mais literalmente, *O jogo*, Sissako constrói uma narrativa que ele mesmo descreve como “vaga”, sem “arco dramático clássico” (SISSAKO, 2003). Por meio de um uso frequente da montagem paralela ou alternada, *Le jeu* traça um paralelo entre uma guerra e um jogo, uma brincadeira, que permanecem sem nomes, como projeções deliberadamente abertas para os investimentos alegóricos dos espectadores. Enquanto um homem se despede de sua mulher e de seu filho Ahmed [Prancha 4 – Figura 1], um grupo de crianças com armas de brinquedo marcha até a casa para chamar o amigo para o jogo [Prancha 4 – Figura 2]. No paralelo traçado pelo filme, Ahmed é preso por soldados inimigos na encenação do jogo e deixado para trás pelos amigos [Prancha 4 – Figura 12], até que sua mãe o encontra e o leva de volta para casa [Prancha 4 – Figuras 14, 15 e 16], enquanto seu pai é capturado por soldados inimigos na operação da guerra e acaba sendo executado [Prancha 4 – Figuras 26, 27, 28 e 29]. Antes da morte do pai, Ahmed sonha com o reencontro [Prancha 4 – Figuras 22, 23 e 24]. Nos planos finais do filme, uma frase de Paul Valéry – “A guerra é um massacre de pessoas que não se conhecem, em benefício de pessoas que se conhecem mas não se massacraram nunca”<sup>76</sup> – explicita a crítica da guerra que está

---

<sup>75</sup> “[A] location similar to the landscape of my country and people close to my people to tell the story I wanted to tell”. (Tradução do autor.)

<sup>76</sup> “La guerre est un massacre de gens qui ne se connaissent pas, au profit de gens qui se connaissent mais ne se massacrent pas”. (Tradução do autor.)

inscrita no filme como um drama familiar em aberto [Prancha 4 – Figura 30].

Embora apresente um uso da trilha sonora – falas, música e ruídos – mais próximo das formas clássicas, em que falas e ruídos naturalistas são eventualmente acompanhados por música extra-diegética voltada para efeitos dramáticos, *Le jeu* inclui planos que parecem insinuar a forma poética<sup>77</sup> que Sissako tem de abordar problemas éticos e políticos. Quando, por exemplo, na montagem paralela, acompanhamos os passos do pai de Ahmed pelo deserto, vemos com frequência os efeitos de seus passos na areia, perturbando a superfície sem fissuras das dunas com rachaduras efêmeras, mas marcantes, como fraturas abrindo rugas na face da terra [Prancha 4 – Figuras 7, 17 e 18]. Além de traços emergentes de uma estética que se projeta em outros sentidos em seus filmes posteriores, a cosmopoética singular de Abderrahmane Sissako começa a se revelar, em *Le jeu*, sob a forma de uma articulação estrutural e estilística entre, de um lado, uma vontade de alegoria que insinua uma interpretação forte do todo e, de outro lado, retratos do cotidiano que, como poeira nos olhos (perturbando a visão alegórica), abrem espaço para a imaginação do comum que permanece, em sua fragilidade, irreduzível ao todo. Se a vontade de alegoria tende a insinuar um quadro geral feito dos fragmentos do cotidiano, como a imagem final de um quebra-cabeças, a imaginação do comum abriga no cinema de Sissako os abismos e as lacunas que fazem do mundo um mosaico sem conjunção, feito de peças incomensuráveis.

### 3.2.2. O amor: *Octobre* (1993) e *Sabriya* (1997)

Em *Octobre*, Sissako se aproxima das incomensurabilidades do amor, retratando o relacionamento entre Idrissa e Ira. Ele está prestes a deixar Moscou e ela está grávida. Em seu último encontro, a música do piano tocado por Idrissa e o silêncio de

---

<sup>77</sup> Na entrevista de Sissako a Appiah, o cineasta diz: “Eu acredito que se se quer denunciar alguma coisa, é preferível não bater nas pessoas com isso, não os espancar. Alcança-se as pessoas através da forma narrativa que é poética ou criando uma atmosfera.” (SISSAKO, 2003) [“I believe that if one wants to denounce something it is preferable not to hit people with it, not to beat them up. One reaches people through a narrative form that is poetic or by creating an atmosphere.” (Tradução do autor.)].

Ira sobre a gravidez (que ela pensa, indecisa, em interromper) aparecem como indícios de uma impossibilidade. Em meio à narrativa – que inscreve as duas personagens numa Moscou fria, coberta pela neve que Idrissa a certa altura leva, com as mãos, até o rosto – o que se revela são as inconstâncias da experiência do exílio, as raízes rarefeitas e as teias de possibilidade que se tecem e se destecem, através das fronteiras.

Na produção televisiva *Africa Dreaming* (1997), encontramos um episódio dirigido por Sissako, intitulado *Sabriya*, que se passa no sul da Tunísia e aborda outra vez as possibilidades do amor através das fronteiras. No bar que possuem, Youssef e Saïd jogam xadrez em meio às conversas dos frequentadores (todos homens) sobre mulheres imaginárias, para as quais dedicam seus pensamentos e se aventuram em poesias, ao som do rádio e regadas a vinho de palma. Quando a mestiça Sarah chega à terra de sua mãe, Youssef e Saïd se interessam por ela. A amizade se perde diante do amor pela mesma mulher, numa trama conhecida das narrativas televisivas ao redor do mundo, sobretudo devido a sua intensidade melodramática. Sissako desloca os elementos do melodrama, evitando o peso óbvio do conflito dramático e buscando a leveza incerta da vida em movimento. Sarah representa a diferença – cultural e de gênero – que desloca os quadros de referência da sociabilidade masculina tradicional do Magreb. Quando Youssef sonha em ir com Sarah para Gênova, ela o lembra das dificuldades, dos documentos e papéis necessários. No final indecível do filme, vemos Saïd se sentando ao lado de uma mulher no trem, sem que seja possível dizer com certeza que se trata de Sarah.

### **3.2.3. O retorno: *Rostov-Luanda* (1997)**

Em *Rostov-Luanda*, é um movimento de retorno e de abertura que constitui o documentário, que narra a volta de Sissako à África e, em meio à procura pelo amigo Afonso Bari Banga, angolano que conheceu na União Soviética na década de 1980, a abertura de um caminho de renovação em meio às desilusões em relação às inde-

pendências políticas nacionais. *Rostov-Luanda* tem como base a narração em primeira pessoa de Sissako e como impulso a desilusão diante das promessas da independência de Angola (em 1975), que uma guerra de quase duas décadas parece ter aniquilado.

Bari Banga, que lutou na guerra de independência de Angola, aprendeu russo junto com Sissako em aulas com Natalia Luvovna, que é quem envia a Sissako a fotografia em que o amigo pode ser reconhecido ao lado dele e dos outros alunos. Na procura por Bari Banga, a herança da guerra se revela nas paisagens de casas e prédios destruídos, assim como nos depoimentos que se entrelaçam para compor um panorama de Angola. O motorista que leva Sissako pelo interior do país, Eurico, fala dos lugares que atravessam, das batalhas cuja memória abrigam e da destruição que ostentam, como se enumerasse “os nomes dos amigos desaparecidos”<sup>78</sup>. Entrelaçam-se os depoimentos de portugueses que permaneceram em Angola, de cabo-verdianos que adotaram o país e de angolanos que nunca o deixaram, mesmo se passaram por temporadas na União Soviética ou em outras partes do mundo.

Depois de atravessar diferentes regiões do país, Sissako retorna a Luanda: “Uma esperança tinha se tornado familiar a mim. Essa esperança que nós compartilhamos então os dois, como muitos outros de nossa geração. As lembranças de Bari Banga se borram. Não que eu o esqueça. Os traços de seu rosto desenham agora uma nova figura, em direção à qual a busca me conduz. Assim se desenha o retrato de um amigo.”<sup>79</sup> Por fim, Sissako descobre que Bari Banga está na Alemanha. Ao encontrá-lo, descobre que em breve retornará para Angola. Na palavra “retorno”, que Bari Banga pronuncia na língua que aprenderam juntos em nome de uma ilusão (a nação independente, o comunismo, a África unida?), o itinerário da busca pelo amigo

---

<sup>78</sup> Numa tradução literal da expressão “les noms des amis disparus”, que aponta para algumas questões cruciais que assombram *Rostov-Luanda*: a desaparecimento da vida e dos traços, a figura dos desaparecidos como os vivos cujos traços se perderam, se silenciaram na paisagem muda do mundo, a impossibilidade do testemunho da desaparecimento e em nome dos desaparecidos.

<sup>79</sup> “Une espérance m'avait devenu familière. Cette espérance que nous partageons alors tous deux, comme beaucoup d'autres de notre génération. Les souvenirs de Bari Banga se trouble. Non que je l'oublie. Les traits de son visage dessinent maintenant une nouvelle figure, vers laquelle la recherche me conduit. Ainsi se dessine le portrait de l'ami.” (Tradução do autor.)

encontra seu desfecho e o filme projeta, contra o pano de fundo do pessimismo causado pela desilusão (enunciado de modo contundente por uma mulher que fala no início e no final do filme), a potência da vida possível.

### 3.2.4. A incomunicabilidade: *La vie sur terre* (1998) e *Heremakono* (2002)

A autobiografia parece constituir um dos motores do cinema de Abderrahmane Sissako. Em sua trajetória pessoal, encontramos elementos que podem fornecer algumas chaves de leitura para personagens, situações dramáticas e características formais de seu cinema. No entanto, trata-se de fazer da autobiografia uma abertura para o outro. Em uma conversa por ocasião de uma aula que Sissako ministra no Côté Doc, a parte da programação do FESPACO dedicada aos documentários, o cineasta afirma: “O cinema é para mim profundamente autobiográfico, mesmo se se adapta um romance. Quando se chega a se assemelhar ao outro, não se existe mais.”<sup>80</sup> (SISSAKO, 2003a). Paradoxalmente, a autobiografia aparece como uma forma de apagamento de si na abertura para o outro. O que interessa é o movimento de busca: “Cinema para mim não é um espetáculo, mas uma busca. Eu procuro pelo que tenho em mim. Algo escondido que é descoberto com meus personagens. Seja uma qualidade ou um defeito, vou encontrá-lo em mim, vou encontrar eu mesmo.”<sup>81</sup> (SISSAKO, 2003). Na abertura para o outro que constitui o segredo da autobiografia, revela-se a definição de cinema de Sissako (2003a): “A verdadeira definição do cinema é um convite à liberdade do outro.”<sup>82</sup>

Por ocasião da passagem do milênio, o canal Arte da televisão francesa realiza, em parceria com outras instituições e redes, o projeto *2000 vu par...: dez realizadores de países diferentes compõem um mosaico internacional*, embora necessaria-

---

<sup>80</sup> “Le cinéma est pour moi profondément autobiographique, même si on adapte un roman. Quand on arrive à ressembler à l'autre, on existe plus.” (Tradução do autor.)

<sup>81</sup> “Cinema for me is not a show, but a quest. I look for what I have in me. Something hidden that gets uncovered with my characters. Whether it is a quality or a defect, I will find it in me, I will find myself.” (Tradução do autor.)

<sup>82</sup> “La vraie définition du cinéma, c'est une invitation à la liberté de l'autre.” (Tradução do autor.)

mente parcial e incompleto, de narrativas sobre o ano 2000 e os significados da passagem para um novo milênio. Representando o Mali e a África com *La vie sur terre* [Prancha 5], Sissako filma seu retorno a Sokolo, onde passou a infância com seu pai, com a intenção de fazer um filme sobre ele. A autobiografia como abertura para o outro aparece como uma lição do pai – “Se você quer falar de mim, é preciso falar dos outros. Se você quer me alcançar.”<sup>83</sup> (SISSAKO, 2003a) – e Sissako entra em cena para interpretar a si mesmo em meio aos outros [Prancha 5 – Figuras 1, 4, 5, 6, 9, 16, 18 e 31]. Em primeiro lugar, vemos Sissako naquele que talvez seja um dos cenários paradigmáticos da Europa desenvolvida: um supermercado, com prateleiras repletas de produtos e assombrado pelo *kitsch* mais banal de objetos de decoração [Prancha 5 – Figura 1]. Em seguida, entre os galhos labirínticos de uma árvore, começamos a ver Sokolo [Prancha 5 – Figura 2].

O olhar de Sissako é ao mesmo tempo estrangeiro e familiar. O olho variável, marcado por um deslocamento transcultural, revela elementos de um cotidiano em que se insinua uma alegoria da comunicação. Do rádio que ressoa com notícias da virada do milênio ao redor do mundo e com a música e as vozes de Sokolo [Prancha 5 – Figuras 6, 7, 8, 9, 10, 14, 21 e 30] até o telefone que se encontra na agência de correio e funciona de forma intermitente [Prancha 5 – Figuras 10, 11, 18, 22 e 24], passando pelas cartas que afinal circulam sempre sob o risco de extravio [Prancha 5 – Figura 3], o desejo de comunicação é o ponto de fuga onde convergem os vários elementos de *La vie sur terre*. Nas palavras de Sissako (1998): “A intenção de comunicar é mais importante que a comunicação ela mesma. Quando a gente decidiu falar ao Outro, o gesto de amor foi feito.”<sup>84</sup> É no desejo de comunicação, sobre o pano de fundo ainda impreciso do tema da incomunicabilidade, que Sissako encontra um universal possível da vida sobre a terra. A certa altura do filme, o operador do telefone diz: “A comunicação é uma questão de acaso. Várias vezes funciona, várias vezes

---

<sup>83</sup> “Si tu veux parler de moi, il faut parler des autres. Si tu veux m'atteindre.” (Tradução do autor.)

<sup>84</sup> “L'intention de communiquer est plus importante que la communication elle-même. Quand on a décidé de parler à l'Autre, le geste d'amour est fait.” (Tradução do autor.)

não funciona.”<sup>85</sup>

Feito sem roteiro – novamente, o acaso: “Minha concepção do cinema é que ele é o acaso.”<sup>86</sup> (SISSAKO, 2003) – *La vie sur terre* tem uma importante âncora intertextual em duas obras de Aimé Césaire que têm trechos citados no decorrer do filme, pela voz em off de Sissako: *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) e *Discours sur le colonialisme* (1955). Há um efeito disjuntivo na articulação entre a serenidade dos planos de Sokolo como imagens do tempo e as palavras de Césaire que ressoam por vezes intempestivas, como a memória do mundo, da violência e da dor que o constituem. “A vida não é um espetáculo”<sup>87</sup>, diz Sissako com as palavras de Césaire, e é em torno da busca de novas formas de apresentação da vida, na África e no mundo, que seu cinema projeta seus fantasmas: “Eu tento não fazer um espetáculo. A África foi tão frequentemente filmada de maneira espetacular. A dor do Outro não pode ser um espetáculo.”<sup>88</sup> (SISSAKO, 1998). Na disjunção entre os planos e as palavras de Césaire, *La vie sur terre* parece se converter em um “filme manifesto” (BARLET, 1998) em defesa de uma “filosofia de vida” voltada para a partilha: “A ajuda é a partilha. Eu posso ajudar porque alguém, ontem, me ajudou. É uma cadeia de partilha.”<sup>89</sup> (SISSAKO, 1998).

A questão da comunicação atravessa *La vie sur terre* sob a forma de múltiplas metáforas – as cartas, o rádio, o correio, o telefone – que permanecem habitadas pelo acaso. No entrelaçamento das metáforas, o desejo de comunicação projeta uma ética da partilha em meio à incomunicabilidade. Em *Heremakono* [Prancha 6], é o tema da incomunicabilidade que se inscreve desde o início, em torno do tropo da fronteira. A incomunicabilidade atravessa diferentes fios narrativos que, como se fossem parábo-

---

<sup>85</sup> “La communication, c'est une question de chance. Souvent ça marche, souvent ça ne marche pas.” (Tradução do autor.)

<sup>86</sup> “Ma conception du cinéma est que c'est le hasard” (Tradução do autor.)

<sup>87</sup> “La vie n'est pas un spectacle” (Tradução do autor.)

<sup>88</sup> “J'essaye de ne pas faire un spectacle. L'Afrique a si souvent été filmée de façon spectaculaire. La douleur de l'Autre ne peut être un spectacle.” (Tradução do autor.)

<sup>89</sup> “L'aide, c'est le partage. Je peux aider car quelqu'un, hier, m'a aidé. C'est une chaîne de partage.” (Tradução do autor.)

las incompletas, menores, projetam uma ética do encontro em tempos de globalização. É na incomunicabilidade que, talvez, podem ser encontrados alguns dos rastros do comum.

As primeiras sequências de *Heremakono* cifram o tema da incomunicabilidade. Um homem enterra um aparelho de rádio a três pés de distância de um arbusto no deserto [Prancha 6 – Figura 1], mas mais tarde não consegue encontrar o lugar novamente e pede ajuda ao eletricista Maata e ao garoto Khatra. Enquanto Maata diz a ele que o rádio não está perdido, apenas enterrado, Khatra olha os arbustos levados pelo vento, flutuando desenraizados, rarefazendo seu pertencimento à terra [Prancha 6 – Figuras 2 e 3]. É essa condição de desenraizamento e de pertencimento rarefeito que o filme vai interrogar. A figuração do deserto como fronteira [Prancha 6 – Figura 4] assume um papel central nas narrativas que se entrelaçam no espaço liminar de uma pequena cidade entre o Sahel e o oceano Atlântico.

Abdallah chega a Nouadhibou, uma cidade de pescadores na costa da Mauritânia, e são crianças que, como numa brincadeira, abrem o portão da fronteira para a passagem do carro cheio de passageiros [Prancha 6 – Figura 5]. Um pouco como fez Sissako<sup>90</sup>, ele retorna à casa de sua mãe depois de uma longa ausência, antes de partir para a Europa. Sua condição de incomunicabilidade se deve ao fato de sequer saber falar o idioma hassanya. Abdallah observa a vida da pequena cidade através de uma claraboia próxima do chão do quarto em que está: vê o movimento dos passos, o tempo das idas e vindas entretecendo na paisagem o milagre de infindos caminhos (RIBEIRO, 2009) [Prancha 6 – Figura 6]. O que está em jogo na claraboia é o que Sissako (2003b) chama de trabalho de olhar, notando que os pés são “essa parte do corpo que nos leva, os cruzamentos que não se fazem. A claraboia é o fato de ver

---

<sup>90</sup> Mais uma vez, a dimensão autobiográfica do cinema de Sissako é notável. Em uma entrevista dada a Olivier Barlet sobre *Heremakono*, falando sobre essa dimensão de seu trabalho, Sissako afirma: “Eu tento me reencontrar através do cinema: eu sou um pouco todos os meus personagens que se colocam questões, que não sabem, que vagueiam, mas com uma convicção profunda: a certeza de estar bem no fundo de si mesmo.” (2003b) [“J'essaye de me retrouver à travers le cinéma : je suis un peu tous mes personnages qui se posent des questions, qui ne savent pas, qui déambulent, mais avec une conviction profonde : la certitude d'être bien au fond de soi-même.” (Tradução do autor)].

o encontro que não pôde acontecer, a posição do espectador.”<sup>91</sup> É também pela clareza que Khatra ensina a Abdallah algumas palavras, entre risadas, brincalhão [Prancha 6 – Figura 9].

Com efeito, o ensino e o aprendizado em meio à condição comum de incomunicabilidade – devido a fronteiras linguísticas, culturais, geopolíticas etc. – são temas centrais no filme. Uma garota aprende a cantar, na bela participação da griô Nèma Mint Choueikh ensinando Mamma Mint Lekbeid [Prancha 6 – Figura 7]. Khatra aprende o ofício de eletricitista com Maata, acompanhando-o no cotidiano, inclusive na tentativa de levar a luz elétrica para o quarto em que está Abdallah [Prancha 6 – Figuras 10 e 13]. Entre o canto e as lâmpadas, *Heremakono* desenrola o tecido esgarçado de uma alegoria da globalização, composta pelos fluxos da mídia transnacional (uma televisão em que Abdallah assiste um programa de um canal francês [Prancha 6 – Figura 11]), das mercadorias (Tchu é um vendedor de relógios, brinquedos e quinquinhas da Ásia [Prancha 6 – Figuras 12 e 14]) e das pessoas (assim como Abdallah, a migração é ou foi uma opção para outros personagens, como Nana, que migrou no passado por amor [Prancha 6 – Figuras 16, 17 e 18], e Mickaël, que parte para uma viagem fatal em busca de sonhos imprecisos [Prancha 6 – Figuras 19 e 20]).

As lâmpadas e a luz elétrica configuram uma constelação de metáforas em *Heremakono*: a luz da vida, a luz da modernidade, a luz do (auto-)conhecimento... Não se trata de fixar seu sentido, mas de notar sua deriva [Prancha 6 – Figuras 10, 21, 23, 24, 25, 27, 30 e 35]: a luz remete à Europa – Sissako (2003b) diz: “É uma maneira de dizer que as cidades evoluem em uma imitação sistemática da Europa. A luz deve estar lá, depois a televisão e o vídeo... É disso que temos necessidade?”<sup>92</sup> – e ao mesmo tempo a um anseio humanista por universalidade – Sissako (2003b) continua: “Mas a metáfora tem também um outro sentido: Maata quer levar a luz às pessoas.

---

<sup>91</sup> “[C]ette partie du corps qui nous amène, les croisements qui ne se font pas. La lucarne est le fait de voir la rencontre qui n'a pu avoir lieu, la position du spectateur.” (Tradução do autor.)

<sup>92</sup> “C'est une façon de dire que les villes évoluent en une imitation systématique de l'Europe. La lumière doit être là, puis la télé et la vidéo... Est-ce ce dont nous avons besoin ?” (Tradução do autor.)

Ele tem essa generosidade de querer dar, de partilhar: é a dignidade de uma sociedade, o humanismo ainda existente.”<sup>93</sup>

O aprendizado de *Khatra* é o aprendizado da deriva da luz, até o limite de seu possível esgotamento – a morte, tema sobre o qual conversa com frequência com Maata. Quando Maata morre, *Khatra* chega a tentar se livrar de uma lâmpada atirando-a no mar. Mais tarde, o garoto atira com seu estilingue numa lâmpada acesa de um poste, devolvendo à noite sua escuridão. Na montagem de *Sissako*<sup>94</sup>, quando a pedra se choca com a lâmpada e a escuridão inunda o quadro, ouvimos o som avassalador do que se assemelha a uma explosão, mas se revela no instante seguinte como o barulho do trem que chega a Nouadhibou [Prancha 6 – Figura 36]. Atravessando toda a história do cinema (desde a chegada do trem à estação La Ciotat registrada pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière), o peso simbólico da figura do trem suplementa o jogo metafórico das lâmpadas e da luz com a força de seu movimento.

O trem está associado à emergência do olho variável na modernidade (AUMONT, 2004), abrigando a mobilidade de pontos de vista que marca a experiência cinematográfica, ao ponto de torná-la comparável à visão das paisagens pela janela de um trem em movimento. Em *Heremakono*, é fora do trem que o olho variável se desloca, desenraizando seu passeio e proliferando seus giros com os pés no chão, os passos e a vida que caminha sobre a terra. O trem atravessa o deserto, operando o milagre do caminho (RIBEIRO, 2009), assim como os passos que Abdallah observava da claraboia e as pegadas efêmeras que, partindo para a Europa, ele deixa na areia interminável do deserto. A mãe de Abdallah colhe os grãos dos últimos passos descalços de seu filho, na porta da casa [Prancha 6 – Figura 29]. Por fim, *Khatra* – que recolhe a lâmpada que tentara atirar ao mar como se guardasse os passos de Maata

---

<sup>93</sup> “Mais la métaphore a aussi un autre sens : Maata veut apporter la lumière aux gens. Il a cette générosité de vouloir donner, de partager : c'est la dignité d'une société, l'humanisme encore existant.” (Tradução do autor.)

<sup>94</sup> No cuidado de *Sissako* com a estética de seus filmes, que são em geral de uma leveza e de uma delicadeza singulares, a montagem ocupa um lugar central: “A montagem é para mim fundamental, para tentar encontrar uma forma de justeza, de harmonia, que não faça da lentidão um estilo.” (SIS-SAKO, 2003b) [“Le montage est pour moi fondamental, pour essayer de trouver une forme de justesse, d'harmonie, qui ne fasse pas de la lenteur un style.” (Tradução do autor)].

– atravessa, ele também, a paisagem.

Os atores de *Heremakono* são em sua maioria não profissionais, e é o próprio Sissako (2003b) que nota a importância de trabalhar com técnicos africanos. A estética é marcada por um trabalho cuidadoso de enquadramento, por uma forma luminosa de fotografia e por um uso autoconsciente da montagem de imagem e de som. O cuidado estético de Sissako singulariza seu pertencimento à geração de cineastas africanos que alcança sua maturidade longe das promessas das independências políticas formais e se dedica a pensar a África, em sua multiplicidade, a partir do desencanto pós-colonial (MBEMBE, 2000), em busca de novos encantos, novas promessas, de uma vida possível sobre a terra. *Heremakono* desenrola os fios narrativos de uma alegoria que resta por tecer, compondo a cosmopoética singular de Abderrahmane Sissako. O tema do desenraizamento encontra sua imagem na figura do deserto e nos planos dos arbustos levados pelo vento: os pertencimentos se tornam frágeis e se abre, na incomunicabilidade, um tempo e um espaço para a imaginação do comum a partir do pertencimento (RIBEIRO, 2008), uma forma tensa (mesmo que silenciosa como o “s” no lugar do “c”) e por isso inquieta de pertencimento que se abre ao outro.

### **3.2.5. O mundo: *Bamako* (2006), *Le rêve de Tiya* (2008) e *N'Dimagou, la dignité* (2008)**

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 de escritura da África, no contexto da economia política do nome de África (RIBEIRO, 2008), Sissako afirma e reafirma a humanidade e a dignidade. Dar uma outra imagem da África é declaradamente um de seus objetivos. O que torna possível a dádiva da imagem é justamente a sensibilidade cosmopolita que alimenta a imaginação do comum no cinema de Sissako. Em vez do cosmopolitismo forte de projetos globais os mais diversos – do capitalismo e do socialismo até as instituições contemporâneas de cooperação internacional – o cinema de Sissako projeta um cosmopolitismo frágil e plural, atravessado pelas marcas do cotidiano

e do local.

Em *Bamako*, o cosmopolitismo frágil da cosmopoética de Sissako encontra o cosmopolitismo forte dos aparatos discursivos internacionais [Prancha 7]. A urgência das cosmopolíticas se entrelaça com a potência da cosmopoética cinematográfica de Sissako. Renovando o chamado cinema político com o frescor de um filme dialógico<sup>95</sup>, *Bamako* desdobra uma pluralidade de fios narrativos: um julgamento em que a sociedade civil africana processa as instituições financeiras internacionais, em especial o Fundo Monetário Internacional e o Banco Mundial [Prancha 7 – Figuras 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 18, 26, 27, 33, 34 e 35]; o casal formado por Melé e Chaka, cuja filha está doente e cuja relação passa por uma crise profunda [Prancha 7 – Figura 4]; uma investigação policial em torno do sumiço ou do roubo de uma arma; os afazeres e os acontecimentos do cotidiano da cidade – mulheres tingindo tecidos [Prancha 7 – Figuras 17 e 19], crianças brincando e chorando [Prancha 7 – Figura 14], a celebração de um casamento [Prancha 7 – Figuras 26 e 29] etc. Na tecelagem de *Bamako*, tudo se passa como se a África fosse representada em referência a uma variedade de gêneros cinematográficos consagrados por Hollywood: os filmes de tribunal, os dramas românticos, as investigações policiais etc. Entrelaçando essas diversas memórias de gênero, encontramos o dispositivo elaborado por Sissako (três câmeras fixas e uma em

---

<sup>95</sup> Em uma entrevista, Sissako afirma uma concepção dialógica e interrogativa de cinema – “De toda maneira, um filme não é uma verdade, é um diálogo, uma pesquisa, um questionamento.” [“De toute façon, un film n’est pas une vérité, c’est un dialogue, une recherche, un questionnement.” (Tradução do autor.)] – e ao mesmo tempo fala sobre o processo de construção de *Bamako* – “Num primeiro tempo, eu procurei advogados profissionais, como um *casting*. Eu encontrei os dois advogados franceses, depois três advogados africanos (senegalês, maliano e burquinabê), depois eu escolhi um verdadeiro presidente de tribunal em Bamako. Um mês antes da filmagem, eu parti em busca de testemunhas com a minha equipe, notavelmente junto a associações [...]. Eu também convidei essas pessoas a assistir ao processo. Muitas coisas foram ditas e os advogados foram informados de tudo isso também. Perto do fim do filme, eles fizeram sua argumentação escrevendo seus pleitos eles mesmos (assim como as questões). Eu tinha posto em marcha um dispositivo que permitia isso com três câmeras, mais uma que se deslocava.” [“Dans un premier temps, j’ai cherché des avocats professionnels, comme un *casting*. J’ai trouvé les deux avocats français puis trois avocats africains (sénégalais, malien et burkinabé) puis j’ai choisi un vrai président de tribunal à Bamako. Un mois avant le tournage, je suis parti à la recherche de témoins avec mon équipe, notamment auprès d’associations [...]. J’ai aussi invité ces gens à assister au procès. Beaucoup de choses ont été dites et les avocats ont été nourris de tout ça aussi. Vers la fin du film, ils ont plaidé en écrivant leur plaidoirie eux-mêmes (de même pour les questions). J’avais mis en place un dispositif qui permettait cela avec trois caméras, plus une qui se déplaçait.” (Tradução do autor.)]

movimento), animado por sopros de vida do cotidiano.

No julgamento, a parte civil é representada por uma equipe encabeçada pela senegalesa Aïssata Tall Sall e pelo francês William Bourdon, enquanto a defesa fica por conta da equipe do burquinabê Mamadou Savadogo, do maliano Mamadou Kamouté e do francês Roland Rappaport [Prancha 7 – Figuras 8 e 10]. São advogados e advogadas profissionais que interpretam a si mesmos como outros, assumindo posições na tecelagem da ficção do processo. Observando a composição das partes, alguém poderia dizer que Sissako evita os riscos da racialização. No entanto, é notável que a questão da raça ressoe no questionamento, por parte de uma mulher que assiste ao julgamento, da participação de africanos na equipe de defesa: “Olhe pra você e olhe para ele! Você nunca será como eles! E você os defende?”<sup>96</sup>. A irrupção do questionamento sobre a raça – e sobre o olhar que pesa sobre o corpo e a pele – perturba a formalidade sem corpo do processo. O olho variável do dispositivo elaborado por Sissako nos desloca dos termos do processo – o cosmopolitismo forte das instituições internacionais e globais – em direção à tessitura sensível do cotidiano – o cosmopolitismo frágil da cosmopoética de Sissako.

Os depoimentos reúnem, entre outros, a argumentação da escritora Aminata Traoré [Prancha 7 – Figuras 8, 9, 10 e 12] – que diz, por exemplo, que a África é vítima de suas riquezas, e não da pobreza – e o relato de Madou Keita sobre uma experiência trágica da migração através do deserto [Prancha 7 – Figuras 18, 20 e 21]; a discussão do professor Georges Keita em torno das economias nacionais dos Estados africanos e de seu papel nos problemas que os países do continente enfrentam [Prancha 7 – Figura 27] e o silêncio contundente de Samba Diakité, que recebe a palavra para ser ouvido pela corte mas, depois de dizer seu nome e outras informações, permanece calado sobre todo o resto [Prancha 7 – Figura 34]; as denúncias de Assa Badiallo Souko sobre as políticas de privatização em meio ao neocolonialismo das multinacionais [Prancha 7 – Figura 35] e o inesperado canto de Zegué Bamba, interrompendo

---

<sup>96</sup> “Regarde-toi et regarde-le ! Jamais tu ne seras comme eux ! Et tu les défends ?” (Tradução do autor.)

as atividades entre o pleito final da defesa e aquele da parte civil, numa língua estrangeira para a maioria dos presentes, assim como para o espectador, a quem Sissako não oferece qualquer legenda [Prancha 7 – Figura 38].

Estamos desde o início no cerne de uma interrogação da palavra, de suas potências e impotências. Um camponês, Zegué Bamba, se dirige à corte sem que lhe tenha sido dada a palavra [Prancha 7 – Figuras 2 e 3]. A dádiva e o dom da palavra: eis a questão que abre *Bamako* e se dissemina entre suas imagens. Em toda dádiva, em todo dom, encerra-se o segredo de uma relação social de poder e de dominação<sup>97</sup>. Ao começar a narrar o julgamento – que se passa no quintal da casa do pai de Sissako em Bamako – pela interdição da palavra a Zegué Bamba, Sissako parece apontar para uma dimensão alegórica em que a figura de Zegué Bamba vem representar as vozes da África na arena internacional. Contudo, toda alegoria que se pode projetar em *Bamako* permanece diferida, assim como no restante da obra de Sissako: enquanto a economia da palavra se tece em torno do processo – distribuindo sua dádiva e regando a circulação de sua potência – a vida se movimenta no quintal e na cidade, com seu barulho e seu silêncio, com seu ruído que perturba a transparência comunicativa da palavra e faz irromper na imagem os imponderáveis da vida real. A alegoria não se completa, seus fragmentos permanecem irremediavelmente incomensuráveis. O quadro da alegoria não cessa de se deixar transbordar pela vida, criando uma zona de indeterminação, em que o filme abriga sopros da vida sob a forma de ficção.

Talvez a noite da exibição televisiva do faroeste *Death in Timbuktu* seja o momento de *Bamako* em que mais se exacerba a potência da zona de indeterminação entre vida e ficção [Prancha 7 – Figuras 22, 23, 24 e 25]. Reunidos diante da televisão, crianças, homens e mulheres assistem a um pequeno filme em que atuam o próprio

---

<sup>97</sup> Entre o “Ensaio sobre a dádiva” de Marcel Mauss (2003) e o livro *O enigma do dom*, de Maurice Godelier (2001), passando por outros pensadores da antropologia, da filosofia e das humanidades em geral, uma das questões cruciais para a compreensão das dinâmicas sociais que circunscrevem o dom e a dádiva consiste no segredo dessa articulação que os constitui, entre vínculo social e reconhecimento do outro, de um lado, e disputa agônica e vontade de poder.

Sissako, o diretor palestino Elia Suleiman, o ator estadunidense Danny Glover, o diretor congolês Zeka Laplaine e o diretor francês Jean-Henri Roger. Segundo Sissako (2008), *Death in Timbuktu* “foi uma maneira de mostrar que os cowboys não são todos brancos e que o Ocidente não é o único responsável dos males da África. Nós temos, nós também, nossa parte de responsabilidade”<sup>98</sup>. No entanto, para além das intenções autorais do diretor, o curta dentro do filme cifra de forma condensada e contundente o que está em jogo em *Bamako*. A importância do faroeste na história do cinema em geral é notável, assim como, em particular, na formação de Sissako, que assistiu inúmeros *spaghetti western* de Sergio Leone e outros diretores. Se a memória de gênero do faroeste, inscrita ironicamente em *Death in Timbuktu*, aponta para a questão da fronteira entre civilização e barbárie ou, em termos mais amplos, entre um eu e um outro, a narrativa do curta dentro do filme insinua uma interrogação da condição pós-colonial na África (MBEMBE, 2000). A violência gratuita dos *cowboys*, que assassinam um dos dois professores de um povoado (pois dois é demais, como dizem), remete à situação recorrente de privatização do poder por figuras de autoridade que, em geral, se beneficiam de sua atuação política nacionalista na luta pela independência e se convertem em ditadores que orientam seus governos para seus ganhos pessoais.

É sobre o pano de fundo da condição pós-colonial na África que talvez possa se tornar legível o sonho de Samba Diakité, contado a Fodé e a Jean-Paul do outro lado do muro do quintal, depois de cortado o som do alto-falante que transmite o julgamento:

Eu tenho toda noite um sonho que me perturba. [...] Eu estou na escuridão... a luz... Em todo caso, não estou em casa. Nesse sonho, estou sentado e, diante de mim, há um grande saco. Ele está cheio de cabeças de chefes de Estado. Cada vez que eu mergulho minha mão lá dentro, é a mesma cabeça que eu pego. E quando eu a coloco de volta, meu sonho acaba e eu acordo.

---

<sup>98</sup> “[C]’était une manière de montrer que les cowboys ne sont pas tous blancs et que l’Occident n’est pas seul responsable des maux de l’Afrique. Nous avons, nous aussi, notre part de responsabilité”. (Tradução do autor.)

[...] Eu não sei se é um negro ou um branco. Em todo caso, é a mesma cabeça.<sup>99</sup>

Quando Samba Diakité narra seu sonho, a experiência do sonho permanece irreduzível em sua singularidade e incomunicável como se seu idioma restasse intraduzível. Se, como escreve Walter Benjamin (1985, p. 190), o cinema introduz “uma brecha na verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado”, projetando sonhos coletivos, o que está em jogo nas formas cinematográficas de representação do mundo, de mediação da experiência e de apresentação da vida é justamente o comum em sua incomunicabilidade.

É precisamente da interrogação da incomunicabilidade do comum que resulta parte do interesse da obra de Sissako, assim como de sua capacidade de abordar os temas do cosmopolitismo forte da agenda internacional (migrações, direitos humanos etc.) através de uma cosmopoética em que a fragilidade do cotidiano delimita as formas sensíveis de um cosmopolitismo pluralizado. Em seus dois filmes de curta metragem mais recentes, *Le rêve de Tiya* e *N'Dimagou, la dignité*, os valores e os objetivos das declarações e das convenções internacionais de direitos humanos são questionados em seu alcance e em seus sentidos a partir de deslocamentos de perspectiva.

*Le rêve de Tiya* faz parte do longa-metragem 8 (2008), uma produção independente da sociedade francesa LDM Films em parceria com organizações não-governamentais (BARLET, 2010). Oito diretores realizam oito curtas sobre o combate à pobreza e temáticas relacionadas da agenda internacional. Lembrando a assinatura dos Objetivos do Milênio pela Organização das Nações Unidas, em setembro de 2000 na cidade de Nova York, *Le rêve de Tiya* aborda a meta de redução da pobreza e da fome pela metade até o ano de 2015. Em casa, Tiya Tefferá trabalha com costura para ajudar seu pai, partindo em seguida para a escola, onde chega atrasada para uma

---

<sup>99</sup> “Je fais tous les soirs un rêve qui me perturbe. [...] Je suis dans l’obscurité... la lumière... En tout cas, je ne suis pas chez moi. Dans ce rêve, je suis assis, et devant moi il y a un grand sac. Il est rempli de têtes de chefs d’État. Chaque fois que j’y plonge la main, c’est la même tête que j’attrape. Et quand je la remets en place, mon rêve s’arrête et je me réveille. [...] Je ne sais pas si c’est un Noir ou un Blanc. En tout cas, c’est la même tête.” (Tradução do autor.)

aula sobre os Objetivos do Milênio. Enquanto se desenrolam os lances de um jogo de rúgbi fora da sala de aula, os estudantes falam sobre o assunto da aula. Perguntada sobre o primeiro Objetivo do Milênio, Tiya responde com a voz baixa, porque, como diz ao professor, não acredita nisso: para erradicar a pobreza e a fome, é preciso distribuir riqueza e, portanto, compartilhar, mas segundo Tiya ninguém quer compartilhar.

Em *N'Dimagou, la dignité* [Prancha 3] – que faz parte da coletânea de curtas *Stories on Human Rights* (2008), encomendada pelo Escritório do Alto Comissário das Nações Unidas para os Direitos Humanos – a questão “O que é dignidade?” entretece uma pluralidade de visões do cotidiano, sobretudo de atividades de trabalho, destinando o cinema ao retrato, assim como, a certa altura, ao autorretrato. Nenhuma resposta chega a ser enunciada em palavras. Em vários momentos, a pergunta que se faz fora de campo é repetida pela pessoa retratada. As imagens disseminam a interrogação, sem que uma verdade sobre a dignidade possa ser revelada ao final. O que se re-vela são os rostos das pessoas, em cujos retratos cinematográficos se pode adivinhar o esboço de uma resposta que permanece, contudo, irreduzível ao conceito e à palavra, impermeável ao discurso.

As questões cosmopolíticas contemporâneas – as migrações transnacionais, o combate à pobreza como meta milenar global, a dignidade humana como horizonte de sentido – encontram no cinema de Sissako um espelho que, entretanto, as desloca, na medida em que as enquadra a partir da imaginação do comum. Elas são extraídas do marco dos aparatos discursivos internacionais e da esfera jurídico-política dos direitos humanos e inscritas na tessitura cotidiana de tempos imponderáveis, de retratos de pessoas comuns, de espaços abertos para outros caminhos. No cinema transnacional de Abderrahmane Sissako, o olho variável e seus movimentos inquietos revelam o mundo: ao mesmo tempo descortinam e ocultam suas superfícies, retiram e retecem os véus que recobrem suas faces. Em vez de revelar a vida existente, expondo-a em seu horror ou sonhando-a em seu espetáculo, a cosmopoética de Sissako re-vela a vida possível, em toda a força de sua fragilidade.

## **Parte 2 – Arquivo, antiarquivo, anarquivo**



Figura 1



Figura 7



Figura 13



Figura 2



Figura 8



Figura 14



Figura 3



Figura 9

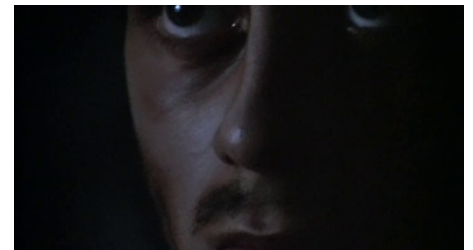


Figura 15



Figura 4



Figura 10



Figura 16



Figura 5



Figura 11



Figura 17



Figura 6



Figura 12



Figura 18



Figura 19



Figura 25



Figura 31



Figura 20



Figura 26



Figura 32



Figura 21



Figura 27



Figura 33



Figura 22



Figura 28



Figura 34



Figura 23



Figura 29



Figura 35



Figura 24



Figura 30



Figura 36



Figura 1



Figura 6



Figura 11



Figura 2



Figura 7



Figura 12



Figura 3



Figura 8



Figura 13



Figura 4



Figura 9



Figura 14

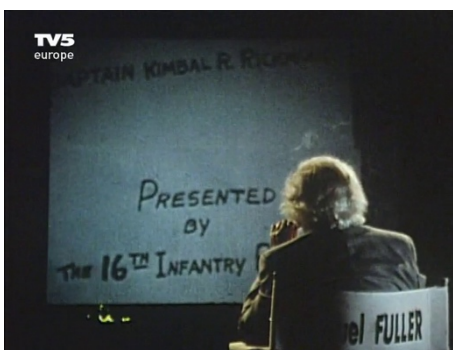


Figura 5



Figura 10



Figura 15



Figura 16



Figura 21



Figura 26



Figura 17



Figura 22



Figura 27



Figura 18



Figura 23



Figura 28



Figura 19



Figura 24

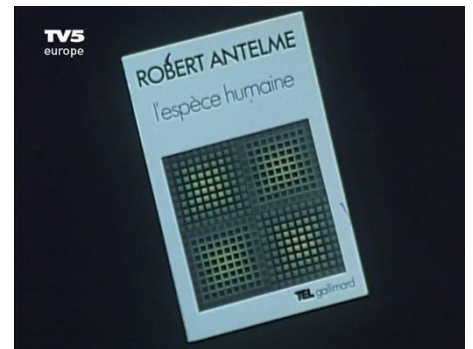


Figura 29



Figura 20



Figura 25



Figura 30