

## **A cena cindida e a partilha do cinema – o dispositivo tribunal**

*Bamako*, de Abderrahmane Sissako

Roberta Veiga

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

119

### **O dispositivo**

Um quintal, um espaço cênico, um tribunal, uma corte: eis a cena primordial, o núcleo temporal e espacial, a base do mecanismo cinematográfico de *Bamako*. Na definição de Dubois (2004), o dispositivo está na relação entre a maquinação e a maquinaria do filme. A maquinação

(procedimento que engendra a força centrípeta da cena primordial, com suas estratégias e elementos cênicos) mobiliza e operacionaliza uma maquinaria: a dinâmica que faz o filme funcionar. Em *Bamako*, a maquinação é a construção da cena-corte, a instalação de um tribunal de júri no quintal de uma casa “comunitária” na cidade africana de Bamako, em Mali. A maquinaria é a composição e a dinâmica dos personagens, suas vozes e corpos que dão forma ao conflito em jogo, compondo e atravessando a cena-corte, ora acirrando a dimensão ficcional, ora enfatizando o realismo.

O tribunal ocorre num quintal de terra batida de uma casa popular onde o pai de Sissako passou grande parte de sua infância ao sair da Mauritània. Ali, o diretor ficava com amigos e parentes atento às histórias da África que o pai narrava. O quintal é a grande figuração de um coletivo em embate que implode os limites de um júri convencional, perpassado que é por outras cenas, escorregadias e espalhadas, e pela vida ordinária do povo de Bamako. A cena-corte disputa espaço com o que seria uma tinturaria, uma lavanderia e lares de vários personagens: o casal, Mèle e Chaka, a filha Ina, um homem doente, uma mulher com o filho, uma menina e um bebê. Eles passam, duram, ganham visibilidade em gestos singulares e, juntos com outros rostos e vozes, compõem a cena primordial em sua complexidade.

É nesse espaço cênico cinematográfico mapeado e pulverizado que Sissako maquina um acontecimento quase surreal: os cidadãos de Mali levam o Banco Nacional, o FMI e os aliados locais e estrangeiros a julgamento.

Porém, no tribunal fictício, as testemunhas – entre elas a escritora Aminata Traoré, ex-ministra da Cultura – são não-atores que representam a si mesmos e suas trajetórias (por exemplo: os advogados, negros e brancos, são mesmo advogados). A solicitação do diretor foi para que eles assumissem seus papéis no jogo e improvisassem a partir de seus textos, de forma que cada fala não fosse repetida nem cortada, mas proferida como se na experiência mesmo de uma tribuna, no misto de performance e espontaneidade peculiar à encenação jurídica. São quatro câmeras digitais fixas: uma direcionada aos juízes, outras duas às testemunhas, e uma solta pela plateia e adjacências.

As questões nucleares que as testemunhas e a promotoria colocam se referem basicamente à política perversa de estruturação econômica do Banco Mundial, que levou o Mali a um processo de pauperização: a dívida externa que fez escoar os recursos investidos no país, enquanto serviços básicos foram abandonados; a forma desastrosa como os recursos são injetados para agilizar reformas estruturais que beneficiam o norte; a privatização crescente que retirou o país das mãos dos africanos, mais especificamente dos cidadãos de Mali. Tudo culmina num neocolonialismo que mantém esse povo prisioneiro da pobreza sem meios próprios para o desenvolvimento. Sem poder usufruir dos bens que produz, sem poder de venda e de consumo, a África, de forma marginal e espúria, participa de um sistema que a exclui. Não por acaso os discursos das testemunhas pedem uma postura de rompimento com o sistema. “Somos uma sociedade anulada. Mesmo em nosso imaginário

nós já somos violados. Não tomam só nosso trabalho, nossos recursos, mas nossa consciência”, diz uma das testemunhas, o professor Georges Keita.

### **A cena fraturada, a cena já cindida**

A cena-corte, além de descentrada pelos atos e tarefas diárias, e por outros conflitos das micronarrativas, é perfurada de dentro pelos atos performativos que são como irrupções testemunhais. São performances de testemunhas que desafiam as regras de conduta do tribunal, irrompendo com outro tempo e outro espírito na solenidade e na normatividade jurídicas. Elas insuflam o teatro armado de uma estética das formas de vida na qual os afetos e as tradições operam, para além do dissenso constituinte entre a parte demandante e as instituições financeiras internacionais, uma fratura entre sensibilidade e racionalidade: o homem que não pode guardar as palavras porque “elas vêm do coração”, o professor que emudece, a mulher que agride o advogado negro que nada sabe da vida do emigrante que passou fome no deserto, o velho que canta numa língua incompreensível. Se o dispositivo em mais de uma camada afirma o “dano” (Rancière, 1996) – o dissenso fundante na diferença entre um povo africano e os poderes que regulam o capital mundial –, a cena-corte é dividida e ressignificada sem cessar. Vemos bem mais do que as partes depoentes, há um alargamento espaço-temporal do dispositivo pela potência ao mesmo tempo de ficcionalização e de indicialidade cinematográfica que se dá em três níveis: o

primeiro é o dia-a-dia no quintal que invade o tribunal. Nas margens da cena-corte vemos um espaço compartilhado: o trabalho das mulheres que tingem tecidos, lavadeiras que penduram as roupas, crianças que brincam, mães que as embalam. Vemos ainda, muitas vezes em *closes*, os que assistem ao embate jurídico. Nesses planos fechados, geralmente, o rosto da personagem aparece ocupando uma parte do quadro enquanto a outra é tomada por um dos enormes panos das tintureiras. Os olhares atentos, ora curiosos, ora incólumes, figuram aquele povo num estado de placidez que sugere sentimentos contraditórios: a consternação, a resignação, a esperança. No espaço fora dos muros que cercam o quintal, pessoas reunidas ouvem o julgamento pelo autofalante, comentam, conversam, bebem, circulam. Num segundo nível, surge a história do casal, Mèle e Chaka, que vive, na precariedade, um conflito familiar. Por fim, fora do cerco da cena-corte, mas a ela ligada de formas tênues ou mais explícitas, surgem outros espaços cênicos: a cena-lembrança de Madou Keita que fala de sua peregrinação forçada pelo deserto após uma tentativa de emigração para a Espanha; a cena-filme de western-spaghetti, *Death in Timbuktu*, onde aparecem Danny Glover, Elia Suleiman e o próprio Sissako; a cena-culto onde Chaka ouve o pastor americano; e a cena-noturna da boate onde Mèle canta e dança com os clientes para ganhar a vida.

Esses níveis de descentramento da cena-corte, que também constituem o dispositivo que inventa a política nas cisões, podem contaminá-la pela ficção ou denunciá-la em seu artifício. Do ponto de vista da contaminação,

tanto a emanação do cotidiano mais concreto na cena do tribunal quanto a narrativa de Mèle e Chaka, com as micro-histórias que agencia, são experiências afetivas e subjetivas que operam como vetores de ficção, e, assim, enfatizam a racionalidade dos argumentos em sua grandiloquência. Quando os dias comuns sobram como restos, é a força indicial e realista dos *portraits* (a mulher que trabalha, o homem doente em seu leito, a extrema beleza de Mèle, o semblante triste de Chaka, a criança a cantar baixinho para o bebê que chora) que reinstalou a dimensão artificial do tribunal como um teatro que jamais aconteceria naquele mundo, que também jamais se transformaria no universo da palavra. Aqueles que restam à margem da cena-corte encarnam no corpo e no rosto um povo sem lugar, já apartado da história, para quem não é a cena do júri que está cindida, mas a própria vida: a cisão como marca no corpo e nos gestos.

Contudo, esse trânsito entre ficção e realidade é mutante. De um lado resta a criança que perambula e pega um documento qualquer, o bebê que toma banho ao canto numa banheira de plástico, os movimentos das mulheres que enxáguam as bacias. Os *portraits* cotidianos parecem ricochetear no sonho utópico que o julgamento promete, recobrando com uma realidade mais concreta a ficção que o dispositivo instaura: a de permitir o acesso do país à porção diária que lhe é de direito, a parte na riqueza que produz. O conflito que tem lugar no tribunal se torna ainda mais inverossímil, no pacto inconsciente daquela comunidade com o mesmo mundo que a exclui: nos risos das crianças ao assistirem o filme de *western*

onde um *cowboy* negro mata uma professora africana; no grupo da igreja que atende aos comandos do pastor americano. Por outro lado, os discursos reverberam na expressão incrédula de Chaka, o marido desempregado, na doença da filha Ina, no sonho desalentador de Samba Diakitè (em que, de um saco cheio de cabeças dos políticos que governam Mali, Diakitè retira sempre a mesma), ou, simplesmente, nas (in)expressões, atitudes, comentários dos que ouvem os discursos do outro lado do muro, concedendo uma realidade incontornável ao aparato jurídico-cinematográfico.

Tal qual o espectador de cinema caracterizado por Comolli,<sup>1</sup> os habitantes de Bamako acreditam no que ouvem e veem, mas também duvidam, e, nesse lugar, sofrem. São espectadores do teatro das injustiças, acreditam na testemunha que diz que a dívida é uma desmesura do poder dos agentes financiadores e duvidam da partilha de um mundo global, da inclusão no capitalismo. Seus rostos e atos exprimem essa hesitação, os de fora ligam e desligam o autofalante, querem e não querem ouvir. Esse lugar hesitante é o que nos une a eles, nos faz coletivo, pois acreditamos nos atos de fala dos demandantes que expõem o sofrimento, acreditamos que a justiça está sendo feita ali, mas, ao mesmo tempo, duvidamos da ficção dessa igualdade de condições que o julgamento exigiria, da premissa de que o mundo global seria um só. A espectralidade do povo de Bamako em relação ao tribunal, e ao mundo, fratura a cena ao expor a não-crença.

1. COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*.

Os retratos cotidianos, em sua indicialidade, barram a cena, ao instaurar o traço fora de qualquer ordem do discurso, onde gestos ordinários não fazem avançar nenhum argumento retórico, mas só a vida nua num quintal de chão batido. É lá na periferia do julgamento que o povo surge em contraste com as forças da racionalidade. Nesse sentido, se o julgamento é um ato político que mostra o dano na macro-história, é pelos cantos da cena-corte, na figuração de um povo excluído do debate público, que uma cisão de base se instaura: a impossibilidade constituinte daquele espetáculo em sua ambição e abstração: o dia em que o povo decidirá os rumos do movimento geopolítico do capitalismo tardio.

### **E o que pode o cinema...**

Vemos então que Sissako monta um dispositivo e deflagra seu engenho, pois denuncia seu caráter de artifício na impossibilidade que lhe é constituinte. Porém, em função desse movimento, o dispositivo alimenta e potencializa a crença na possibilidade de um povo resistir e se empoderar. Parece que em *Bamako* o jogo estético do cinema vence o jogo político das grandes corporações ao abrir espaço para que a partilha (a divisão) desigual se faça partilha (compartilhamento) no terreno do sensível.<sup>2</sup> Essa fratura diz de uma desmesura fundante de uma cena já de saída cindida. Não porque um tribunal coloca duas partes em conflito, não pela dialética jurídica tradicional


2. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*.

que expõe o dissenso que funda a política. Não porque pares opostos devem chegar a um termo médio, mas porque evoca uma diferença ainda mais profunda e que arriscamos, na esteira de Viveiros de Castro, nomear de equívoco.<sup>3</sup> O equívoco em sua natureza antropológica remete a uma incomensurabilidade entre perspectivas de diferentes povos, e, aqui, forço essa lacuna, pois se ela é fundante da constituição histórica e cultural de um povo, vai determinar as condições socioeconômicas que criam uma incomunicabilidade incontornável. Essas formas de vida não atribuem o mesmo sentido, os mesmos valores e crenças, para as mesmas coisas. Em *Bamako* o equívoco existe não porque a língua e os costumes são outros, mas porque nasce de uma divisão intransponível: de um lado a fome e de outro o capital. Segundo Tejumola Olaniyan<sup>4</sup>, essa diferença se situa entre *ration and rationality* (ração – porção, partilha –, e racionalidade). Ração e racionalidade são mundos incomensuráveis; um é fome, o pedaço do comum a que se tem direito, o outro, a organização racional, legal, capitalística dessa porção. A fome e a ganância podem vir do mesmo lugar, de um lugar primitivo, mas não há racionalidade que as faça equivaler. De um lado, o concreto, a força bruta, a morte das crianças

3. CASTRO, E. Viveiros. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation".

4. OLANIYAN, Tejumola. "Of Rations and Rationalities: The World Bank, African Hunger, and Abderrahmane Sissako's *Bamako*".

subnutridas, e de outro a especulação financeira, o capital abstrato. De um lado o povo, de outro o espetáculo.

O cinema de Sissako habita o equívoco, numa *mise-en-abyme* de lacunas intransponíveis. Assim, ele se coloca um passo à frente do acontecimento que cria, apontando um outro povo, o povo que o cinema inventa em ato. Mesmo que a cena do tribunal se empenhe em igualar negros e brancos, o FMI e o quintal, por meio do exercício eloquente na arena pública, a ficção se explicita e vaza, nas fissuras, nas sobras que a cena já cindida tentava colar. É a voz do velho negro que quebra o tempo do protocolo e instaura um outro mundo entoando num dialeto incompreensível, numa voz que se modula a cada expressão, um canto que parece vir das profundezas das almas, dos antepassados. Sem expor a miséria num melodrama, a simples mistura da vida e da corte faz o espectador deflagrar a impossibilidade de que a fome cesse nos atos de fala, de que algo tão primitivo seja erradicado na lei, que nada destrói, apenas conserva (Olaniyan). O dispositivo é potente porque guarda seu reverso, expõe a fratura fingindo expor a sutura. Vemos as cenas anódinas, as cenas dos que remexem as feridas da injustiça, as lágrimas na pele escura de Mèle, o velório de Chaka, a porta entreaberta do quintal, tudo sobre a mesma ambiência empoeirada, cenas feitas de terra, de pó, de barro. A vida, o julgamento e a morte estão ali igualmente em tons de ocre, marrom, bege alaranjado, bege sujo, bege pobre. Mas ainda assim vemos mais, vemos mundos diferentes, tempos diferentes, o equívoco intransponível. 

## Referências

CASTRO, E. Viveiros. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation". *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*. Berkeley Electronic Press, 2004, Vol. 2, Issue 1.

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

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

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

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

OLANIYAN, Tejumola. "Of Rations and Rationalities: The World Bank, African Hunger, and Abderrahmane Sissako's Bamako". *The Global South*. Indiana Uni. Press, 2008, Vol. 2, No. 2.