

**Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social**

Hannah Serrat de Souza Santos

**NO FIM DA MADRUGADA, FAZER DE UM SÓ MUNDO, MUITOS:
O CINEMA DE ABDERRAHMANE SISSAKO E O APARECER DO COMUM**

Diamantina/MG

2023

Hannah Serrat de Souza Santos

**NO FIM DA MADRUGADA, FAZER DE UM SÓ MUNDO, MUITOS:
O CINEMA DE ABDERRAHMANE SISSAKO E O APARECER DO COMUM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Comunicação Social da Universidade Federal
de Minas Gerais, como requisito final para obtenção
do título de Doutora em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem.
Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães.

Diamantina/MG

2023

301.16 S237n 2023	Santos, Hannah <u>Serrat</u> de Souza. No fim da madrugada, fazer de um só mundo, muitos [manuscrito] : o cinema de Abderrahmane Sissako e o aparecer do comum / Hannah Serrat de Souza Santos. - 2023. 276 f. : il. Orientador: César Geraldo Guimarães. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia. 1.Comunicação – Teses. 2. Cinema africano - Teses. 3.Comunidade - Teses. 4.Fotografia - Teses.5.Sissako, Abderrahmane 1961- I. Guimarães, César Geraldo. II .Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.
-------------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"No fim da madrugada, fazer de um só mundo, muitos: o cinema de Abderrahmane Sissako e o aparecer do comum"

Hannah Serrat de Souza Santos

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. César Geraldo Guimarães - Orientador
DCM/FAFICH/UFMG

Profª. Roberta Oliveira Veiga
DCM/FAFICH/UFMG

Prof. Eduardo Antônio de Jesus
DCM/FAFICH/UFMG

Profª Amaranta Emília Cesar dos Santos
UFBA

Prof. Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro
UFBA

Belo Horizonte, 29 de novembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Amaranta Emília Cesar dos Santos, Usuário Externo**, em 07/12/2023, às 10:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro, Usuário Externo**, em 07/12/2023, às 10:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 07/12/2023, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberta Oliveira Veiga, Professora do Magistério Superior**, em 13/12/2023, às 08:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Geraldo Guimaraes, Professor do Magistério Superior**, em 14/12/2023, às 08:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2881676** e o código CRC **6968D807**.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG e a seus docentes e técnicos-administrativos, agradeço pelo apoio, suporte e auxílio, sempre que necessário.

À CAPES, pela bolsa de estudos durante minha dedicação exclusiva ao Doutorado, e ao IFNMG, pela bolsa junto ao Programa de Qualificação de Servidores (PBQS).

Aos professores e às professoras do PPGCOM/UFMG, especialmente ao André, à Claudinha, ao Edu, à Roberta, à Ângela e ao César, agradeço pelos aprendizados, trocas e pelas generosas partilhas, sempre tão inspiradoras.

Ao Poéticas da Experiência, agradeço pelas amizades, parcerias e diálogos que se constituíram ao redor das imagens nos últimos anos e que tanto me ensinaram.

Ao FestCurtas BH e a toda a equipe, especialmente a Ana Siqueira, agradeço por permitir fazer do entorno dos filmes espaço de conversa, pensamento e invenção durante a escrita deste trabalho.

Ao Cine África e a toda a equipe, por possibilitar a circulação e o debate dos filmes africanos. Em especial, agradeço à Ana Camila Esteves, pelas interlocuções durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos alunos do Curso de Comunicação Social da UFMG, Brenda, João Pedro, Samuel e Gabriel, agradeço pelo aprendizado durante os processos de orientação de seus trabalhos de conclusão de curso, dedicando um agradecimento ainda ao querido Léo Amaral, pela parceria nas orientações e pelos diálogos e trocas nestes processos.

Aos colegas técnicos, docentes e terceirizados do IFNMG Campus Diamantina, agradeço pelo acolhimento, apoio e aprendizagem durante os últimos anos. Aos discentes do Curso de Teatro com os quais pude conviver neste período, agradeço pela vivacidade e pela alegria compartilhada.

A todos e todas, amigos e amigas queridas, que me acompanharam e me fortaleceram durante o processo de escrita. Agradeço especialmente à Maria, à Gabi, ao Felipe, à Inês, à Dani, à Bruna, ao Zé, ao Victor, à Rafa, ao Lucas, à Mirele, ao Miguel, ao Greg, à Clá, à Dali, ao Rafa, ao Fuku, à Andrea e ao Ajuri.

À minha família, agradeço enormemente sobretudo a meus pais e irmãos, pelo constante apoio e incentivo, por fazerem florescer meus caminhos e por todo amor cultivado entre nós. A meus sogros e cunhados, agradeço muitíssimo pelo carinho, pelo suporte e pelo acolhimento contínuo.

A Bruno, agradeço pela parceria que não se acaba e pela companhia amorosa cotidiana.

A Francisco, por me permitir renascer com sua chegada, inaugurando novos olhares.

À Claudinha e ao Maurício Lissovsky (*in memoriam*), agradeço pela leitura atenta do trabalho durante a Banca de Qualificação, assim como pelas sugestões e provocações pertinentes. Agradeço, especialmente, ao Maurício, cujo pensamento incansável permanece como uma constante inspiração.

À Amaranta, Marcelo, Edu e Roberta, agradeço enormemente pela participação na Banca de Defesa desta tese. Obrigada pelas interlocuções generosas, pelas leituras e sugestões tão interessadas, e pelo entusiasmo compartilhado diante dos filmes e das imagens.

Ao César, agradeço pela generosidade imensurável, por todos esses anos de diálogos e partilhas, acompanhando meus passos e minhas palavras. Agradeço pelas leituras atentas, pelas indicações dos caminhos e por seguir acreditando neste trabalho.

Por fim, gostaria de dedicar um especial agradecimento às mulheres cujo auxílio durante a escrita desta tese foram indispensáveis para a sua conclusão, no desafio de conjugá-la ao trabalho e à maternidade: à minha mãe, Juçara, e à minha sogra, Dila, pelo cuidado generoso e amoroso comigo e com Francisco, sempre que precisamos; à Neca, cujo trabalho dedicado no auxílio aos cuidados com Francisco também se tornou fundamental para a conclusão da escrita, assim como às professoras Sol, Tamires e Denise, agradeço pela dedicação à educação das crianças e bebês cujas mães e pais também precisam dedicar-se a outros ofícios.



*Contemprar imagens da Terra iluminada à noite
Observar as sinapses fosforescentes que se agitam em
sua superfície
E nos envolvem a nossa revelia
[...]
Fazer o luto da plena luz viril do enfrentamento
A visibilidade é uma armadilha (Foucault)
Cultivar a sombra das florestas
Prolongar a bruma dos pântanos
Escorrer ao longo das linhas de falha dos lagos e montes
encarpados
O fora está em processo de abolição.*

(Dénètem Touam Bona, 2020, p. 43-44).

RESUMO

Esta pesquisa investiga o cinema do realizador mauritano Abderrahmane Sissako, a partir dos longas-metragens, *Rostov-Luanda* (1997), *A vida sobre a Terra* (1998), *Heremakono* (2002), *Bamako* (2006) e *Timbuktu* (2014), e dos curtas, *O Jogo* (1988), *Outubro* (1993) e *Dignidade* (2008). Tendo em vista as experiências migratórias e diaspóricas retratadas pelos filmes, investigamos como o cinema de Sissako dá lugar a novas formas de aparecer em comum, considerando o pensamento de autores como Jean-Luc Nancy, Achille Mbembe e Édouard Glissant. A partir de uma análise imanente dos filmes, que considera a composição dos enquadramentos, da *mise-en-scène* e da montagem, esta pesquisa interessa-se pelo modo com que os aspectos formais do cinema de Sissako articulam-se às questões abordadas pelos filmes. Para isto, desenvolvemos uma análise comparativa através da composição de arranjos de imagens, produzindo aproximações entre diferentes filmes que compõem a obra de Sissako e entre os filmes e imagens de outras naturezas, como a fotografia e a pintura, a partir de uma relação que o próprio cinema investigado convoca. Analisamos, a partir disso, a inscrição do visível e do dizível nos filmes, bem como a constituição do olhar e da escuta, atravessados pelas dificuldades de comunicação, de tradução e interlocução nas comunidades de estrangeiros retratadas. Além disso, analisamos como, ao se colocar em cena e desenvolver um cinema ligado à sua própria vida, Sissako estabelece uma relação entre o “eu” e o Outro. Se o cinema constitui-se enquanto espaço para acolhimento da alteridade (em suas formas de hospitalidade e de hostilidade), buscamos compreender ainda as relações que se constituem nos filmes, a partir das fronteiras e vizinhanças, dos espaços e das temporalidades coabitados pelos homens, mulheres e crianças que aparecem em cena.

Palavras-chave: cinema; comunidade; estrangeiro; hospitalidade; fotografia; pós-colonial; cinema africano.

ABSTRACT

This research investigates the cinema of the Mauritanian director Abderrahmane Sissako, considering the feature films, *Rostov-Luanda* (1997), *Life on Earth* (1998), *Heremakono* (2002), *Bamako* (2006) and *Timbuktu* (2014), and the short films, *The Game* (1988), *October* (1993) and *Dignity* (2008). In view of the migratory and diasporic experiences portrayed by the films, we investigate how Sissako's cinema gives rise to new forms of appearing in common, considering authors such as Jean-Luc Nancy, Achille Mbembe and Édouard Glissant. Based on an immanent analysis of the films, which considers the composition of framing, *mise-en-scène* and editing, this research is interested in the way in which the formal aspects of Sissako's cinema are linked to the issues addressed by the films. Based on this, we have developed a comparative analysis through the composition of image arrangements, producing approximations between the different films that make up Sissako's oeuvre and between the films and images of other natures, such as photography and painting, based on a relationship that the investigated cinema itself invokes. Therefore, we analyze the inscription of the visible and the sayable in the films, as well as the constitution of the gaze and listening, crossed by the difficulties of communication, translation and interlocution in the communities of foreigners portrayed. In addition, we analyzed how, by putting himself on stage and developing a cinema linked to his own life, Sissako establishes a relationship between the “self” and the Other. If cinema is constituted as a space for welcoming otherness (in its forms of hospitality and hostility), we also seek to understand the relationships that are constituted in the films, based on the borders and neighborhoods, spaces and temporalities cohabited by the men, women and children who appear on the scene.

Keywords: cinema; community; foreigner; hospitality; photography; post-colonial; african cinema.

LISTA DE FIGURAS

A disposição das figuras atende a um princípio metodológico que buscou desenvolver combinações variadas entre fotogramas provenientes de um mesmo filme ou de diferentes filmes, ou entre fotogramas e outras imagens, como pinturas e fotografias. As figuras apresentadas constituem, nesse sentido, arranjos de imagens ou conjuntos compostos pela autora que, de modo a preservar a relação construída junto ao texto, não foram intituladas, apenas identificadas. As fontes das imagens utilizadas encontram-se devidamente referenciados na listagem abaixo.

Figura 1:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes.....	18
Figura 2:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes	28
Figura 3:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006), a partir de planos subsequentes	29
Figura 4:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006), apresentados em sequência não consecutiva.	30
Figura 5:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006)	32
Figura 6:	Arranjo de imagens composto a partir de fotogramas de <i>Outubro</i> (Sissako, 1993) e <i>O Jogo</i> (Sissako, 1988), respectivamente.....	45
Figura 7:	Fotogramas extraídos de <i>Outubro</i> (Sissako, 1993), a partir de planos subsequentes	48
Figura 8:	Fotogramas de <i>Outubro</i> (Sissako, 1993), extraídos do arranjo de imagens apresentado na Figura 6	51
Figura 9:	Fotogramas de <i>O Jogo</i> (Sissako, 1988), a partir de planos subsequentes	54
Figura 10:	Fotogramas de <i>O Jogo</i> (Sissako, 1988), apresentados em sequência consecutiva	55
Figura 11:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), apresentados em sequência consecutiva	55
Figura 12:	Fotogramas de <i>O jogo</i> (Sissako, 2002), apresentados em sequência consecutiva	56

Figura 13:	Arranjo de imagens composto a partir, respectivamente, de fotogramas dos filmes <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), <i>Timbuktu</i> (Sissako, 2014) e <i>Bamako</i> (Sissako, 2006)	59
Figura 14:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), apresentados em sequência consecutiva	63
Figura 15:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002) extraídos do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.....	66
Figura 16:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002) e <i>Timbuktu</i> (Sissako, 2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.....	67
Figura 17:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002) e <i>Timbuktu</i> (Sissako, 2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.....	69
Figura 18:	Fotogramas de <i>Timbuktu</i> (Sissako, 2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.....	106
Figura 19:	Fotogramas de <i>Timbuktu</i> (Sissako, 2014), em sequência consecutiva, respeitando os pontos de corte a cada linha apresentada	108
Figura 20:	Fotografias de Katie Orlinsk (2013).....	110
Figura 21:	Fotogramas de <i>Timbuktu</i> (Sissako, 2014), a partir de planos subsequentes	113
Figura 22:	Fotografias de Claire Nini (2017).....	114
Figura 23:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002) e <i>Timbuktu</i> (2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.....	117
Figura 24:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.....	119
Figura 25:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (2006), apresentados em sequência consecutiva	122
Figura 26:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006) apresentados em sequência consecutiva, respeitando os pontos de corte a cada linha apresentada	127
Figura 27:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006), apresentados em sequência consecutiva	132
Figura 28:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006), apresentados em sequência consecutiva	138

Figura 29:	Arranjo de imagens composto, respectivamente, de fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006) e de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), além de fotografias de Dawit L. Petros (Kansas City Art Institute, 2016)	142
Figura 30:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes	144
Figura 31:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes	145
Figura 32:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes	148
Figura 33:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), na primeira linha, e de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006), nas duas últimas, apresentados, a cada linha, a partir de planos subsequentes	150
Figura 34:	Fotografias de Dawit L. Petros (Kansas City Art Institute, 2016), destacadas do arranjo de imagens apresentado na Figura 29	151
Figura 35:	Arranjo de imagens composto, de cima para baixo, de fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002) e <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), aproximadas a fotografias de Phillip Kwame Apagya (The Jean Pigozzi African Art Collection, 2002) e de Malick Sidibé (Multimedia Art Museum Moscow, 2013)	155
Figura 36:	“ <i>Au revoir, mes amis</i> ”, fotografia realizada em 1976 por Tijani Sitou (Keller, 2009)	157
Figura 37:	Fotografias realizadas em 1971 por Adama Kouyaté (Gallery Fifty One, 2020)	158
Figura 38:	Fotografias de Apagya, realizadas entre 1996 e 2002 (The Jean Pigozzi African Art Collection, 2002)	159
Figura 39:	Fotografias de Seydou Keïta (SEYDOU KEÏTA, [s.d.]).	164
Figura 40:	Fotografias de Malick Sidibé, realizadas respectivamente em 1962 e 1973 (MALICK, 2017)	166
Figura 41:	Fotograma de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002) avizinado à fotografia de Sidibé (Multimedia Art Museum Moscow, 2013), extraídos do arranjo de imagens apresentado na Figura 35	171
Figura 42:	Fotogramas de <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), apresentados em sequência consecutiva	173

Figura 43:	Fotogramas de <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), apresentados em sequência consecutiva	182
Figura 44:	Fotogramas de <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), apresentados em sequência consecutiva	183
Figura 45:	Fotogramas de <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), a partir de planos subsequentes	185
Figura 46:	Fotograma de <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), em destaque	186
Figura 47:	Fotogramas de <i>A vida sobre a Terra</i> , apresentados em sequência consecutiva	187
Figura 48:	Fotografia de Mário Macilau (Macilau, [s.d.].....	187
Figura 49:	Arranjo de imagens composto a partir do avizinhamento entre a pintura “O estrangeiro V”, de Arjan Martins (Prêmio Pipa, 2018) e fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), apresentados em sequência consecutiva	189
Figura 50:	Fotografia da exposição realizada em 2017, na <i>Brasilea Foundation</i> , Basel, Suíça (Prêmio Pipa, 2018).	190
Figura 51:	Pinturas de Arjan Martins, da mesma série, chamadas, respectivamente, “O estrangeiro VII” e “O estrangeiro XIX” (Prêmio Pipa, 2018)	191
Figura 52:	Obra de Arjan Martins, intitulada “Só vou ao Leblon a negócios” (MAM Rio, 2023).....	192
Figura 53:	Arranjo de imagens composto de fotografia de Mário Macilau (MACILAU, 2023) e de fotogramas de cenas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006) e de <i>Timbuktu</i> (Sissako, 2014).....	195
Figura 54:	Fotografias de Mário Macilau (MACILAU, [s.d.]	197
Figura 55:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006), a partir de planos subsequentes destacados do arranjo de imagens na Figura 53	198
Figura 56:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006), destacados do arranjo de imagens na Figura 53.....	201
Figura 57:	Fotogramas de <i>Timbuktu</i> (Sissako, 2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 53.....	206
Figura 58:	Arranjo de imagens composto por fotogramas de <i>Rostov-Luanda</i> (Sissako, 1997), <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998) e <i>Dignidade</i> (Sissako, 2008).	209
Figura 59:	Fotogramas de <i>Rostov-Luanda</i> (Sissako, 1997), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 58.....	222

Figura 60:	Fotogramas da primeira e da última cena de Rostov-Luanda (Sissako, 1997)	224
Figura 61:	Fotogramas de Rostov-Luanda (SISSAKO, 1997), em que se vê a fotografia de Baribanga em destaque	226
Figura 62:	Fotogramas de Rostov-Luanda (Sissako, 1997), apresentados em sequência consecutiva	227
Figura 63:	Fotogramas de Rostov-Luanda (Sissako, 1997), apresentados em sequência consecutiva	228
Figura 64:	Fotogramas de <i>Rostov-Luanda</i> (Sissako, 1997), em sequência consecutiva	229
Figura 65:	Fotogramas de <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), apresentados em sequência consecutiva	242
Figura 66:	Fotogramas de <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), apresentados, a cada linha, a partir de planos subsequentes	244
Figura 67:	Fotogramas de <i>Dignidade</i> (Sissako, 2008), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 58	251
Figura 68:	Fotogramas de <i>Dignidade</i> (Sissako, 2008), apresentados em sequência consecutiva	256
Figura 69:	Arranjo de imagens composto, a cada linha, de fotogramas de <i>Rostov-Luanda</i> (Sissako, 1997), <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002) e <i>Bamako</i> (Sissako, 2006).	260
Figura 70:	Fotogramas de planos subsequentes de <i>Rostov-Luanda</i> (Sissako, 1997)	261
Figura 71:	Fotogramas de <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998), acompanhando o movimento da câmera durante a cena	262
Figura 72:	Fotogramas de <i>A vida sobre a Terra</i> (Sissako, 1998)	262
Figura 73:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes	263
Figura 74:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006)	264
Figura 75:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes	265
Figura 76:	Fotogramas de <i>Heremakono</i> (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes	266
Figura 77:	Fotogramas de <i>Heremakano</i> (Sissako, 2002)	268
Figura 78:	Fotogramas de <i>Bamako</i> (Sissako, 2006)	272

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	15
1.1.	Como não se perder entre os caminhos: notas sobre um percurso de pesquisa.....	15
1.2.	Investigar o cinema coabitado de Sissako: a cena como espaço de exposição do comum.....	18
1.3.	Compor arranjos de imagens: o método como guia e como processo de invenção.....	28
1.4.	Apresentação da estrutura da tese.....	41
2.	COMUNIDADES DE ESTRANGEIROS: HOSTILIDADES, ABRIGOS E COEXISTÊNCIAS.....	44
2.1.	O estrangeiro e o familiar.....	45
2.1.1.	“Chegar e partir ao mesmo tempo, sem intervalo”: o duplo lugar do imigrante	48
2.1.2.	Perdas e separações: o desejo de estar junto, apesar de tudo	53
2.2.	Entre lá e cá: fronteiras e vizinhanças.....	59
2.2.1.	A vida entrevista pelas grades do exílio, da janela de casa	61
2.2.2.	Discórdias e desentendimentos	69
2.2.3.	“Desmontar a máquina de explicação do visível”: poéticas e políticas do cinema.....	89
2.2.4.	Face às divisões do mundo, sonhar coexistências possíveis	118
3.	DIANTE DAQUELES QUE ESTÃO À BEIRA: PERCEPÇÕES E PERSPECTIVAS	140
3.1.	Entre formas de viver e de morrer: formas de ver	141
3.2.	Mobilidades entre lugares, mobilidades do olhar	155
3.2.1.	Imaginários pós-coloniais, a partir da fotografia africana	156
3.2.2.	Dispor em cena múltiplas perspectivas	173
3.3.	Sob o olhar de pequenos desconhecidos: sustentar as interpelações das crianças.....	189
3.4.	Suspender as representações, questionar a produção de imagens ...	195
4.	ENCONTRAR, CONSIDERAR: ENTRE TEMPOS, ERRÂNCIAS E HOSPITALIDADES	208
4.1.	Errar, sem se perder	214
4.2.	No rosto do Outro, procurar um amigo	224
4.3.	Conjunções temporais.....	230
4.4.	Rer um poema, por uma humanidade que vem	233
4.5.	Multiplicidade de aparências.....	248
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	259
5.1.	Neste fim da madrugada: alvorecer, aparecer	261
	REFERÊNCIAS	273

1. INTRODUÇÃO

1.1. Como não se perder entre os caminhos: notas sobre um percurso de pesquisa

Esta tese delineou-se a partir da minha volta para casa. Após viver em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, por quase uma década, voltei a morar na cidade onde nasci e cresci, Montes Claros, no interior do Estado. Meu encontro com os filmes se deu quando, ao retornar a uma das regiões mais pobres do Norte de Minas Gerais e ao rememorar a vida na capital (com seus cinemas, bibliotecas e museus), eu também me perguntei, tal como tal fizera Abderrahmane Sissako, em *A vida sobre a Terra* (1998): “Será que o que aprendi longe daqui, vale mais a pena do que o que esqueci de nós?”. Seus filmes me acompanharam enquanto eu retomava e colocava em questão minha própria trajetória, consciente das enormes distâncias que me separavam das experiências retratadas pelo cineasta. Retomando meu trabalho de pesquisa, tornou-se mais clara minha afinidade com a investigação de filmes que, preocupados com as questões políticas e sociais periféricas, apresentavam-se ligados especialmente a situações de desterro: quando me dediquei à analisar *Still Life* (Jia Zhang-ke, 2006), ainda na Graduação, a partir do retrato daqueles que eram obrigados a deixar suas casas devido à construção da represa das Três Gargantas, em Fenghie, na China; ou, durante o Mestrado, em que me dediquei ao cinema de Adirley Queirós, especialmente atento à expulsão dos trabalhadores do Plano Piloto e à ocupação das margens de Brasília.

O cinema de Sissako, por outro lado, dedicado a retratar experiências diaspóricas e migratórias no oeste africano, engaja-se ainda em um gesto autorreflexivo em que o realizador coloca em questão sua própria experiência, enquanto sujeito nascido na Mauritânia, crescido no Mali e cuja vida constituiu-se no trânsito entre países e lugares, tal como muitos intelectuais e artistas africanos que deixaram o continente para estudar e acabaram radicando-se fora dali. Esse é também o caso de Manthia Diawara, importante pesquisador, crítico e cineasta maliano, radicado nos Estados Unidos, professor da Universidade de Nova Iorque. Especialmente no livro *Não arredamos pé* (originalmente chamado “*We won’t budge*”, em referência à canção de protesto “*Nous pas bouger*”, de Salif Keita, dedicada à situação dos imigrantes ilegais na França), Diawara comenta sobre a condição de dubiedade que o desterro lhe endereça. Ele diz:

Sempre que estou prestes a sair de Bamako, sinto-me como se estivesse a fugir. [...] Estranhamente, nunca pensei que Nova Iorque e Paris pudessem interpor-se entre mim e Bamako. Anteriormente pensara nessas cidades apenas com o propósito de obter um curso e de conseguir um trabalho que me permitisse regressar a Bamako triunfante. Por isso, aqui estou, como um ladrão à noite, à espera de um voo para Paris, evitando o olhar das pessoas que me rodeiam e agarrando meu passaporte e o bilhete de avião, como se, nesse momento, eles fossem a coisa mais importante para mim. [...] Em tempos, fui igual a todos esses rapazinhos e rapariguinhas que agora se escondem atrás de suas mães, tentando dar uma espreitadela à minha pessoa e reivindicar-me como um dos seus. [...] O modo como se agarram às mães, com os seus olhos castanhos brilhantes, enche-me de emoção e leva-me a querer mudar tudo à minha volta e a dar-lhes as mesmas oportunidades que têm as crianças nascidas nos Estados Unidos da América ou em França. Certamente que a minha impotência em mudar a situação – para obter resultados imediatos e transformar as imagens que me fazem lembrar a pobreza da minha infância – contribui para esgotar a minha paciência com Bamako. Durante esta viagem, apercebi-me de que tinha criado uma nova forma de relacionamento com meus familiares. Dada a minha impotência para modernizar a situação em que se encontram e a minha recusa em desempenhar o papel do filho pródigo que regressou a casa, a fim de defender os seus modos de vida tradicionais, tornei-me um inadequado, um bastardo de África e da América, alguém que se deixou vencer pela modernidade (Diawara, 2008, p. 33-38).

A distância que me separa do relato de Diawara é intransponível. Ao mesmo tempo, enquanto vivia em minha cidade natal, questões similares acabavam por me atravessar fortemente. Meu trabalho como pesquisadora, então, coloca-se a partir do modo com que minha perspectiva constitui-se fortemente localizada, não apenas como mulher branca brasileira, de classe média, a investigar o cinema de um realizador negro da Mauritânia, mas como quem se viu como estrangeira em sua própria terra, tendo se deixado “vencer pela modernidade”, ainda que sem deixar o próprio Estado ou o próprio país, sem passaporte nas mãos, nem à espera de um voo para Paris ou Nova Iorque.

Enquanto viajava semanalmente entre Montes Claros, minha cidade natal, e Belo Horizonte, para cursar o Doutorado, retomar minha experiência no interior de Minas Gerais, a partir desta pesquisa, revelou-se tarefa árdua – sobretudo enquanto me esforçava para compreender certa subalternidade epistêmica, a partir daquele território, a conviver com a consciência e a necessidade de elaborar igualmente meus privilégios (a importante interseção que Walter Mignolo chamou de uma *geo-corpo-política* do conhecimento).¹ Sob o risco de fazer com que minha percepção, muitas

¹ Para Mignolo (2017), é fundamental considerar uma intersecção entre a política do corpo e a política da geografia, tendo em vista a localização geo-histórica do corpo, em contraposição ao discurso da modernidade, que considera o conhecimento não apenas desincorporado, mas também deslocado.

vezes, ensimesmada, obliterasse as questões próprias ao cinema, considere a necessidade de me recolocar novamente diante dos filmes, acompanhar suas questões imanentes, valer-me da generosidade das imagens que costumam acolher os olhares atentos, ao invés de orientar as análises endereçando-lhes as questões e considerações bastante particularistas que me tomavam, muitas vezes, dolorosamente. Sem desconsiderar a posicionalidade do lugar analítico que dirige esta pesquisa, considere a necessidade de manejar formas possíveis de convivências, como gostaria Hannah Arendt, a partir da leitura de Judith Butler (2017a, p. 172), ao sugerir que “a máxima que guia minha vida é a de que qualquer ação que eu realize deve apoiar e não destruir minha capacidade de estar na minha própria companhia”, e na companhia dos outros, acrescentaríamos. Interpelados a pensar simultaneamente em nossos privilégios e em nossas subalternidades, vamos, então, ao encontro daqueles e daquelas que convocam nosso olhar e nossa escuta a operar distâncias. Nesse sentido, esta pesquisa constitui-se inspirada, ainda, por Aimé Césaire, que, em 1956, já sugeria:

Não vou me confinar a um particularismo estreito. Mas também não pretendo me perder em um universalismo desincorporado. Há duas maneiras de se perder: por meio de uma segregação fechada no particularismo ou por meio da dissolução no universal. Minha ideia de universal é um universal rico com todos os particulares, uma profunda coexistência de todos os particulares (Césaire *apud* Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2018, p. 15).

**1.2. Investigar o cinema coabitado de Sissako:
a cena como espaço de exposição do comum**

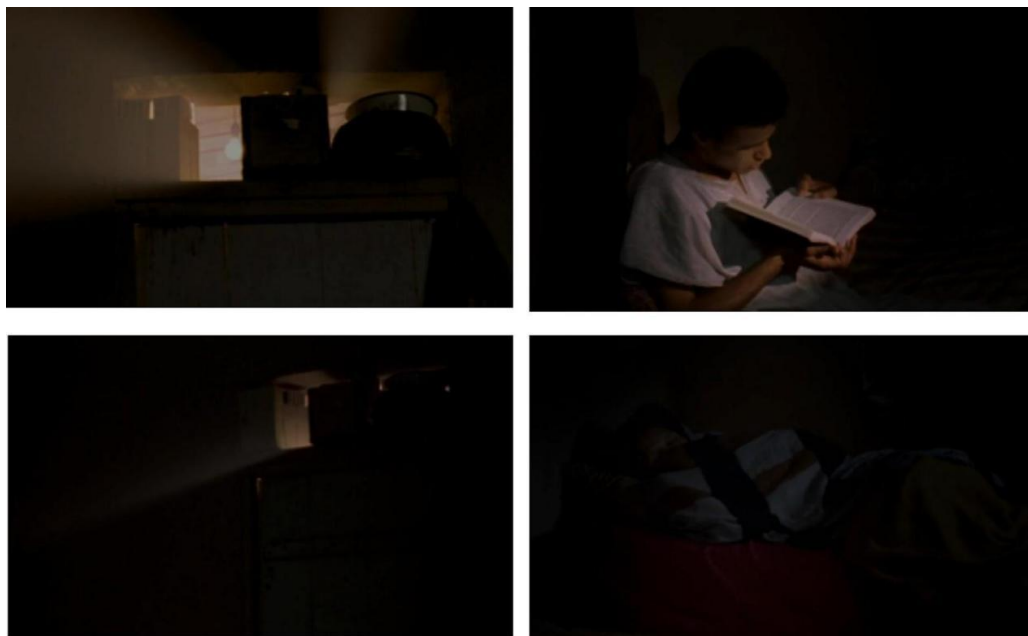


Figura 1: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes.

O fotograma que apresentamos como uma pequena epígrafe retoma aqui parte de seu contexto, destacado a partir de uma cena breve em *Heremakono* (2002), primeiro longa-metragem ficcional de Abderrahmane Sissako (Figura 1). O que a lâmpada que aparece entre as frestas e tijolos de uma casa ilumina? Como se ocupar desse espaço produzido entre as sombras? Apesar de mirarmos, nessa cena, o interior de um cômodo, visto de dentro para fora, a fonte de luz que nos permite observá-lo vem de seu exterior. Desconhecemos o que se avizinha ao cômodo e tampouco sabemos qual seria, de fato, a destinação original da lâmpada acesa durante a noite. A princípio, ela nos é apresentada frontalmente. Em seguida, vemos Abdallah, o jovem que visita sua mãe antes de partir em *Heremakono*, e que aproveita sua iluminação para ler um livro (esse objeto que ele levou consigo e que, de certa forma, o devolve a seu próprio universo, retirando-o do território materno, cujo dialeto ele já nem fala mais). Em seguida, a luz entre as frestas nos é apresentada a partir de um ponto de vista transversal. Ela se tornou fraca, e seu espaço, diminuído. Pouco podemos ver o que a lâmpada, então, ilumina: a mãe do rapaz que dorme sobre a cama, alheia a essa frágil luminosidade. No pequeno cômodo, mãe e filho veem-se

separados não apenas pelos gestos de um e de outro, entre quem dorme tranquila em sua própria casa e quem deseja se retirar dali vinculando-se a outro tipo de experiência (que requer, por exemplo, a existência da luz elétrica até então desnecessária ali), mas também pelo modo com que são iluminados sob a mesma fonte de luz, mas a partir de diferentes perspectivas.

A imagem destacada da lâmpada, fora de seu contexto e separada das imagens que a sucedem, nos dá, no entanto, uma impressão dúbia. Não poderíamos distinguir propriamente qual seria o exterior e o interior do que miramos. De fato, os feixes de luz ultrapassam o limite que separa os ambientes. Onde se localiza o fora? Seria o cômodo em que se localiza a lâmpada objeto de nosso olhar? A parede e os objetos que se posicionam diante dela estariam criando um obstáculo à sua presença? Ou, ao contrário, do lado de cá desse cômodo escuro, em que nosso ponto de vista se projeta, os feixes de luz é que estariam adentrando o espaço clandestinamente? Afinal, quem mostra, quem aparece e quem vê?

A presença dessa fonte de luz que ilumina parcialmente o cômodo remete-nos à afirmação de Georges Didi-Huberman (2011a, p. 42), que sugere que “os povos estão expostos”: seja por se encontrarem “ameaçados em sua representação – política e estética” – ou até, como acontece com demasiada frequência, em sua existência, seja por ficarem subexpostos “na sombra da censura a que estão sujeitos”, ou mesmo, superexpostos pelos holofotes do espetáculo. Ao retomarmos essa instigante formulação de Didi-Huberman, questionamos: Qual seria, afinal, as fontes de luz que ou iluminam os povos em demasia ou os apagam completamente? Pensando, por exemplo, nos povos negros e africanos, muitos deles, habitantes de antigas colônias francesas, indagamos: Estariam eles, de fato, “expostos a desaparecer” porque as luzes do Ocidente ou não os alcançam suficientemente ou os iluminam em demasia? Ou, ainda: Os povos estão expostos a quem? E são expostos por quem?

Para Hannah Arendt (1995), a quem o pensamento de Didi-Huberman se filia, trata-se de entender que o que há em comum entre todas as coisas vivas e mortas é que elas aparecem sempre para alguém:

[...] a matéria viva e morta, natural e artificial, mutável e imutável depende em seu ser, isto é, em sua qualidade de aparecer, da presença de criaturas vivas. Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular; tudo que é, é próprio para ser percebido por alguém. Não o Homem, mas os homens é que habitam este planeta. A pluralidade é a lei da Terra (Arendt, 1995, p. 17).

Arendt (1995) pensa, especificamente, em um aparecer na cena pública, em que os homens e as mulheres são compreendidos a partir de pontos de vista distintos, ao mesmo tempo, como sujeitos que veem e que são vistos, sem pressupor, com isso, uma cisão entre o Ser e a Aparência. A autora pontua que “não existe sujeito que não seja também um objeto e não apareça como tal para alguém mais, que garante sua realidade ‘objetiva’” (Arendt, 1995, p. 19). O aparecer, que demanda sempre a presença de uns e de outros ou de umas e de outras (sempre no plural), implica na compreensão do mundo a partir da pluralidade e da diferença.

Pensando nas cenas de aparição a que o cinema dá lugar, é preciso considerar a necessidade de operar uma redistribuição dos corpos, das vozes e dos discursos que se inscrevem ou se constituem nos filmes, fazendo frente às formas segregadoras de apreensão do visível – que, tantas vezes, supõem que o mundo poderia ser apreendido por um tipo ideal de espectador, tomado a partir de um ponto de vista privilegiado e dominante. Especialmente, tendo em vista os povos negros e africanos, seria preciso compreender que a “saída da grande noite”, como sugere o intelectual camaronês Achille Mbembe (2019), só seria possível a partir de um gesto radical de descolonização, capaz de suspender essa lacuna colonial e racista que, há séculos, recai sobre o continente. Se, como diz Mbembe (2017, p. 66), cada vez mais, tem se afirmado a projeção de um “mundo sem”, um “‘mundo que se desembaraça’ [...] dos migrantes que vêm de todo lado, dos refugiados e de todos os náufragos”, como pensar, a partir desses filmes, a possibilidade de um “mundo com”, capaz de abrigar as diferenças, sem que seja preciso expulsar, repelir ou aniquilar todos aqueles que não se reconhecem em suas semelhanças? Diante do cinema de Abderrahmane Sissako, esta tese interessa-se por compreender como a constituição de um “mundo com”, de um mundo “em comum”, como propõe Jean-Luc Nancy, a quem o pensamento de Mbembe se filia, dá-se a partir de um modo de exposição, de uma forma particular de “aparecer”.

Atentos à constituição de uma “circulação de mundos” (Mbembe, 2015, p. 69) no oeste africano, a partir de movimentos migratórios, das diásporas e da própria

colonização, os filmes de Sissako abordam, sobretudo, encontros e formas de coabitação entre diferentes sujeitos e lugares, oferecendo especial atenção aos modos de aparição dos povos, em suas relações com o território. Além disso, como adiantamos, trata-se de um cinema que se vê atravessado pela própria experiência pessoal do realizador.

Sissako nasceu na Mauritânia, mas viveu grande parte de sua vida no Mali, antes de emigrar para a Rússia, como muitos outros jovens africanos que conseguiram uma bolsa para estudar cinema na escola soviética VGIK, durante os anos de 1980. Desde que saiu definitivamente da Rússia, o realizador radicou-se na França, até que, antes de realizar *Timbuku* (2014), voltou a morar na Mauritânia. De todo modo, ele optou por filmar todos os seus longas-metragens no continente africano, ainda que recorrendo a fundos e fontes de financiamento europeus.

La vie sur Terre (Sissako, 1998), por exemplo, conhecido no Brasil como *A vida sobre a Terra*, integrou o projeto *2000 visto por...* (originalmente, em francês: “*2000 vu par...*”), produzido pelo canal de TV franco-alemão “Arte”, para retratar a chegada dos anos 2000 sob diferentes perspectivas. Dez novos cineastas de diferentes países foram, então, convidados para realizar filmes que integraram a série. Dentre eles, Sissako é o único realizador negro e africano. No documentário, o cineasta, então radicado na França, decide retornar ao continente africano para visitar seu pai no vilarejo de Sokolo, no Mali, colocando em questão sua própria trajetória fora dali. O filme começa com uma carta que Sissako escreve a seu pai, cuja leitura constituirá um fio narrativo para as imagens. Tendo em vista o contexto de produção e de circulação do filme, é importante considerar que o endereçamento da carta escrita e lida por Sissako vale-se de uma dupla destinação: ao mesmo tempo, destina-se aos seus, ao seu pai, a seus familiares e a seus conterrâneos, mas também aos outros, àqueles que vivem longe dali e que pouco ou nada partilham de sua experiência em um mundo supostamente globalizado. Tanto nesse filme, quanto nos outros, Sissako trabalha com o endereçamento de suas imagens, consciente de sua exibição, ao mesmo tempo, entre os/as espectadores/as no exterior e os/as espectadores/as no interior do continente africano. A destinação de seus filmes não poderia, portanto, produzir uma comunhão unívoca entre aquelas e aqueles que, em suas diferenças, os assistem.

Em *Pele Negra, Máscaras brancas*, Frantz Fanon (2008, p. 104) afirma: “tivemos que enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo

verdadeiro invadia nosso pedaço”. De acordo com Fanon (2008), os povos negros viam-se encerrados e definidos pelas formas com que eram reconhecidos coletivamente, tendo em vista uma designação que lhes era atribuída pelo mundo branco: estavam, dizia Fanon (2008), aprisionados em sua aparência. O autor da Martinica afirma ainda:

Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “idéia” que os outros fazem de mim, mas de minha aparição. Chego lentamente ao mundo, habituado a não aparecer de repente. Caminho rastejando. Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros me dissecam. Estou fixado. Tendo ajustado o microscópio, eles realizam, objetivamente, cortes na minha realidade. Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto! Deslizo pelos cantos, captando com minhas longas antenas os axiomas espalhados pela superfície das coisas [...], deslizo pelos cantos, permaneço silencioso, aspiro ao anonimato, ao esquecimento. Vejam, aceito tudo, desde que passe despercebido! (Fanon, 2008, p. 108).

Atentos à atualidade dessa interpelação, questionamo-nos como o outro, enquanto sujeito de sua própria aparição, seria capaz de alterar a injusta partilha do sensível – os modos de ver, de dizer e de ser (Rancière, 2005) – que o sobredetermina? Como pensar a possibilidade de um aparecer em comum dos povos negros e africanos sem colocar em questão também os modos de ver e de ouvir dos brancos, considerados hegemônicos? Nesse sentido, um pouco como acreditamos que pensava o próprio Fanon (2008), consideramos não o olhar e a escuta de homens brancos e de mulheres brancas especificamente (longe de reiterar designações ou identidades fixas), mas um modo de apreensão do sensível, que se constitui histórico, social e corporalmente situado. Como sugerem Ramón Grosfoguel e Joaze Bernardino-Costa (2016, p. 21), “quando falamos de homem branco e homem negro, mulheres negras, estamos falando [sobretudo] da posição epistêmica”. Acompanhamos, nesse sentido, as interpelações fanonianas, interessadas na restauração ou na reinvenção do mundo:

Peço que me considerem a partir do meu Desejo. Eu não sou apenas aqui-agora, enclausurado na minha coisidade. Sou para além e sou outra coisa. Exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um novo mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos (Fanon, 2008, p. 181).

A tarefa de reconstituir reciprocidades possíveis, assim como de abordar, politicamente, as fronteiras e as cisões que impedem a interlocução e a comunicação entre os sujeitos, parece-nos, justamente, aquela em que o cinema de Abderrahmane Sissako se engaja. Ao contrário de abordar a colonização enquanto experiência traumática, que poderia levar o cinema a reiterar, por exemplo, uma concepção nativista que se dedica à preservação dos costumes tradicionais diretamente ameaçados pela presença estrangeira, o realizador busca encontrar formas de diálogo, ainda que consciente das distâncias e cisões entre os sujeitos.

Em relação aos cinemas africanos contemporâneos, Marcelo Ribeiro (2016a, p. 6) identifica uma transição de uma disposição a pensar a descolonização, fundamental a todos eles, “mesmo quando subterrânea ou denegada”, para uma tendência ao que ele entende como “imaginação do comum”. Nessa passagem, de acordo com ele, “estão em jogo o transbordamento do engajamento do cinema na luta anticolonial e a exploração de suas possibilidades e limites no processo de invenção daquilo em que pode consistir a comunidade descolonizada” (RIBEIRO, 2016a, p. 6). O cinema de Sissako, para o pesquisador, transborda uma relação com a descolonização, articulando modos de imaginação do comum a partir de possibilidades que excedem uma correspondência à “africanidade”, associando-se mais propriamente com o que Ribeiro (2016) identifica, a partir do pensamento de Achille Mbembe, como “afropolitanismo”, que “corresponde à entrada da África numa nova era de dispersão e de circulação” (Mbembe *apud* Ribeiro, 2016a, p. 22). A questão, agora, de acordo com Mbembe (2001) seria “saber como constituir novas formas do real” ou novas “formas africanas de auto-inscrição”, já que não se trata mais de um retorno às origens e às tradições, mas de encontrar forças estéticas novas.

Recusando qualquer forma de identidade ressentida ou, nas palavras de Mbembe (2001), “vitimizadora”, capaz de dispor as populações autóctones contra as alógenas e arriscar-se a alimentar uma pulsão genocida no continente, o autor propõe uma compreensão da África sob a forma do múltiplo (incluído aí o múltiplo racial), acolhendo, assim, formas de vidas que, nos dias de hoje, constituem-se junto aos fluxos da globalização. Segundo ele,

[...] a consciência dessa imbricação do aqui e do alhures, a presença do alhures no aqui e vice-versa, essa relativização das raízes e dos pertencimentos primários e essa maneira de abraçar, com todo conhecimento de causa, o estranho, o estrangeiro e o distante, essa capacidade de reconhecer sua face no rosto do estrangeiro e de valorizar os traços do distante no próximo, de domesticar o in-familiar, de trabalhar com aquilo que possui aspecto de ser contrário por completo – é precisamente essa sensibilidade cultural, histórica e estética que o termo “afropolitanismo” indica (Mbembe, 2015, p. 70).

Acreditamos que não se trata, no entanto, da celebração simples de uma convivência harmoniosa entre o aqui e o alhures, o familiar e o distante. Ainda que os trânsitos e deslocamentos sejam constantes, especialmente na contemporaneidade, bem sabemos que o controle cada vez mais rígido das fronteiras, assim como o endurecimento das políticas de imigração, sobretudo no contexto europeu, trata de guetificar, apartar, ou mesmo, aniquilar aqueles que se arriscam a adentrar outros territórios, tal como bem percebemos a partir dos filmes de Sissako. No contexto africano, as especificidades políticas, históricas e culturais de cada país ou região torna ainda mais complexo esse trânsito interno.

Em oposição à reiteração encerrada e à celebração unívoca de uma África negra, que ignora as inúmeras clivagens raciais no interior do continente, ou o desenvolvimento de uma relação autóctone com o território, celebrando as distâncias entre o “nativo” e o “não-nativo” ou entre o “autêntico e o não autêntico”, Mbembe (2001) produz uma extensa crítica a diversos pensamentos políticos que se estabeleceram no continente africano desde o último século, aos quais ele se detém com mais acuidade em “Crítica da Razão Negra” (2018). Já ao fim desse livro, o autor faz uma reivindicação direta em torno da necessidade de se reinventar uma comunidade política em um mundo porvir, “por mais que se ergam fronteiras, muros e enclaves, que se divida, classifique, hierarquize, que se busque subtrair da humanidade aqueles e aquelas que foram rebaixados [...] ou que não se assemelham a nós” (MBEMBE, 2018, p. 313). De acordo com ele,

[...] essa habituação à morte do outro, daquele ou daquela com quem se crê nada compartilhar, essas formas múltiplas de esgotamento das fontes vivas da vida em nome da raça ou da diferença, tudo isso deixou vestígios muito profundos, quer no imaginário e na cultura, quer nas relações sociais e econômicas. Essas lesões e marcas impedem fazer comunidade. De fato, a construção do comum é inseparável da reinvenção da comunidade (MBEMBE, 2018, p. 314).

Mbembe (2018) defende, particularmente, a necessidade de reparação dos laços que foram rompidos e pela restituição do jogo de reciprocidade entre os sujeitos – o que não implica na demanda pela reconstituição de uma comunidade original idealizada. Seu gesto propõe apenas considerar, propriamente, aqueles e aquelas que foram “submetidos a processos de coisificação e de abstração na história da humanidade” (MBEMBE, 2018, p. 313), para lhes devolver a parte que lhes foi mutilada. Entendemos que a necessidade de reparar os laços rompidos pela dura história da colonização e da escravização não significa preencher as distâncias que separam os sujeitos, nem os submeter às figuras do Todo e do Uno.

Nesse sentido, compreendemos que essa comunidade que não produz comunhão liga-se propriamente a um modo de exposição, porque ela não se constitui de maneira estável, mas apenas tem lugar enquanto se apresenta *exposta* a alguém, tal como compreende Jean-Luc Nancy (2016, p. 58), que explica: “o que a comunidade me revela [...] é a minha existência fora de mim”. Ao invés de pensar em individualidades, Nancy (2016) sugere considerar singularidades, que não se constituem a partir de algo prévio ou sob o fundo de uma identidade. É a exposição ao fora que, para Nancy (2016, p. 59), define uma singularidade: “um ser singular *aparece* enquanto finitude própria: por fim (ou no começo), ao contato da pele (ou do coração) de um outro ser singular, nos confins da *mesma* singularidade que é, como tal, sempre *outra*, sempre partilhada, sempre *exposta*” (grifos do autor). A relação entre os sujeitos coloca-se, portanto, nessa exposição, que define não uma ligação coesa entre eles, mas uma relação sem elo nem união.

A metáfora do “elo social” superpõe de modo inconveniente aos ‘sujeitos’ (ou seja, objetos) uma realidade hipotética (aquela do “elo”), à qual nos esforçamos por conferir uma natureza duvidosa “intersubjetiva”, dotada da virtude de ligar esses objetos uns aos outros. Isso seria tanto o elo econômico como o elo do reconhecimento. Mas a ordem da comparação [ligada ao comparecer das singularidades sempre juntas umas das outras] é mais originária do que a do elo. Ela não se instaura, ela não se estabelece, nem emerge entre os sujeitos (objetos) já dados. Ela consiste na aparição do *entre* como tal: tu e eu (entre nós), fórmula na qual o e não tem valor de justaposição, mas de exposição. Na comparação se encontra exposto o seguinte: é preciso saber ler segundo todas as comparações possíveis: “o tu é (completamente outro do que) eu”. Ou ainda simplesmente: o *tu partilha o eu* (Nancy, 2016, p. 61, grifos do autor).

Ao pensar em um *ser-com* ou um ser *em* comum, Nancy (2016) não se refere aos sujeitos justapostos uns ao lado dos outros, mas a uma compreensão filosófica, que se coloca a partir de uma lógica de um “dentro-fora”, uma exposição das singularidades umas às outras, em que a relação de pertencimento se faz destinada, ao mesmo tempo, a todos e a ninguém, que se divide e se reúne ao mesmo tempo e que, portanto, não evoca nem uma comunhão, nem uma desagregação. Se há um “ser *em* comum”, “o *em* (o *com*, o *cum* latim da ‘comunidade’) não designa nenhum modo de relação, se a relação deve ser posta entre dois termos já fornecidos, entre duas existências dadas. Ele designaria muito mais um ser *enquanto* relação” (Nancy, 2016, p. 143). O autor não pensa a comunidade como obra. Para ele, ela não se estabiliza. Talvez, como os pequenos lampejos de que nos fala Georges Didi-Huberman (2011b), a comunidade não poderia ser apreendida de forma fixa, substancial ou homogênea.

A partir de Nancy (2016), César Guimarães (2015) sugere pensar a comunidade como “aquilo que nos concerne – como questão, acontecimento, imperativo – a partir da sociedade em que vivemos”, recusando, igualmente, a busca de uma comunidade anterior perdida ou arruinada. Como destaca Guimarães (2015, p. 47), na esteira do filósofo francês,

[...] a perda da intimidade de uma comunhão, a recusa da imanência absoluta em favor da exposição a um fora, de uma relação com o exterior, com outrem; o não fechamento em um território; a negação da consubstancialidade de um “sangue” ou de uma “terra natal”: esses são os traços constitutivos da comunidade inoperante ou desativada, que não se erige como obra.

Trata-se, portanto, de um “comum”, cujo “ser-com” ou “ser-em-comum”, usando os termos de Nancy (2016), não venha apagar as diferenças ou reunir os sujeitos através de uma unificação fusional, em que residiriam as conotações ligadas à exclusividade e à identidade, mas que destina uma abertura ao outro, às singularidades que constituem a comunidade. Pensando, ainda, nos modos de aparição dos sujeitos, podemos compreendê-los, nesse sentido, intimamente ligados a uma forma de exposição a um fora, a um modo de sair de si, de ir ao encontro do outro, compreendendo não apenas um modo de “aparecer”, mas de aparecer em comum.

O “aparecer” coloca-se, ainda, como um gesto importante para o pensamento de Jacques Rancière, como destaca Ângela Marques (2021, p. 44), tendo em vista o aparecer (o “*apparaître*”) possibilitado pela cena,² que é capaz de “alterar os regimes de visibilidade e inteligibilidade que mediam nossas interações com a alteridade”. Conforme Rancière (*apud* Marques, 2021, p. 45-46), “a aparência é um aparecer. A aparência é a criação de uma cena sobre a qual as coisas são visíveis, mas visíveis de certa forma, pois ocorre uma reorganização no campo do visível, desafiando a ordem hierárquica”, que define os lugares e as ocupações no espaço, os modos de ser, de dizer e de fazer, a partir de uma distribuição desigual. Segundo o filósofo argelino radicado na França, ao desafiar a hierarquia do visível, “que atrela o olhar e a escuta a dispositivos de controle e previsibilidade” (Marques, 2021, p. 44), tratar-se-ia de fazer aparecer algo que antes era invisibilizado ou de oferecer uma nova aparência ao que antes aparecia sob certo regime de visibilidade e de inteligibilidade.

Tendo em vista os filmes e o modo com que o cinema dispõe em cena a aparição dos corpos, dos rostos e dos espaços, uns diante dos outros, em seus enquadramentos, nas suas operações de montagem e de *mise-en-scène*, interessamos investigar o modo com que os filmes de Sissako, ao contrário de incorporar e reiterar a imagem fixada que comumente é oferecida aos sujeitos (“escravos de sua aparição”, como dizia Fanon), dá lugar a formas de aparecer em comum mais justas e libertárias, tanto a partir daquilo que se inscreve nas cenas, como em relação aos olhares aos quais elas se endereçam.

² A “cena”, para Rancière (*apud* Marques, 2021, p. 54), refere-se à cena de dissenso, que, como veremos ao longo deste trabalho, pode ser definida como “a escolha e a ordenação ficcional de uma singularidade a partir da qual se pode revelar ‘o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário e já consensual uma desierarquização e uma possibilidade outra de aparecer’”.



Figura 2: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes. Do interior do carro, Abdallah observa um grupo de pessoas sentadas à sua frente. Entre elas, um homem negro lhe devolve o olhar. O gesto do cinema não é de oposição, mas de proximidade. Trata-se menos de separar ou de opor do que de reunir: é preciso chegar mais perto para alcançar outras perspectivas, mas sem suprimir as distâncias.

1.3. Compor arranjos de imagens: o método como guia e como processo de invenção

Começemos por uma breve conversa entre dois desconhecidos. Uma voz feminina questiona: “O que está procurando aqui, sob a luz do poste?”. “Perdi minha carteira”, uma voz masculina responde. “Tem certeza de que a perdeu aqui?”. Após um breve intervalo, a mulher continua: “Então, por que está procurando aqui e não lá?”. Ao que a voz masculina devolve: “Porque lá é muito escuro, não se vê nada”.³

³ O diálogo citado refere-se a uma antiga anedota utilizada em muitos contextos diferentes, sendo que, a cada versão, os personagens mencionados podem variar. De todo modo, na maioria das versões, o objeto perdido é a chave de uma casa e não uma carteira, como no caso deste diálogo. A anedota é citada, por exemplo, como uma das mais famosas parábolas contadas por um lendário sábio islâmico conhecido como Nasrudin, que a contava a partir do encontro entre dois vizinhos na rua. Um deles, ao observar o outro abaixado procurando um objeto no chão, pergunta: “o que você está procurando?”. “Minha chave”, o outro responde. “Onde você a deixou cair?”, o vizinho pergunta. “Na minha casa”. “Então, por que você está procurando aqui?”. “Porque aqui há mais luz”. A parábola, segundo Idries Shah (1971, p. 70), é utilizada no sufismo (uma corrente religiosa mística, que seria anterior ao Islã) para referir-se àqueles que buscam fontes exóticas de iluminação espiritual e que, no entanto, não sabem onde procurá-la. No Ocidente, a anedota costuma referir-se ao diálogo entre um bêbado e um policial, em que o bêbado estaria procurando a chave debaixo de um poste de luz, quando a teria perdido em outro lugar, onde não haveria iluminação que auxiliasse sua busca.

Este pequeno diálogo é dito em hebraico, com tradução consecutiva para o francês, em *Bamako* (Sissako, 2006). Ouvimos as vozes mecânicas reproduzidas através de pequenas caixas de som, ao mesmo tempo em que acompanhamos sua leitura através de uma transcrição nas duas línguas. Trata-se de um exercício simples destinado ao ensino do idioma israelense a pessoas francófonas. No entanto, apanhada no contexto em que se apresenta, a conversa não se encerra em sua função pedagógica. O pequeno livro, no qual se inscreve este trecho, intitulado “Sob a luz do poste” (em francês: “*A la lumière du réverbère*”), é sustentado pelas mãos negras de Chaka, um maliano desempregado. Durante a noite, ele repete desajeitadamente as palavras ouvidas e lidas em um cômodo escuro, na vizinhança do quintal onde se monta, ao longo dos dias, um tribunal para julgar os crimes cometidos pelo Banco Mundial e pelo Fundo Monetário Internacional contra os povos do continente africano. Afinal, quem não consegue encontrar sua carteira? Por que a procura? Ou, ainda: sob qual luminosidade?



Figura 3: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006), a partir de planos subsequentes.

Esta cena breve evidencia questões mobilizadoras do cinema de Sissako: as formas de escuta e de partilha em uma comunidade de estrangeiros – questão fundante, atravessada recorrentemente pela necessidade de tradução, compreensão e interlocução; as fontes de luz que iluminam os povos africanos e imigrantes e suas buscas (que também os colocam em risco, como sugere Didi-Huberman); e, por fim, o que esta cena instaura no interior mesmo do filme, ao se situar sutilmente nas bordas de sua narrativa: a necessidade de desenvolvermos uma sensibilidade interessada pelas adjacências, que nos permita reconhecê-las ou apreendê-las atentamente. Esta última questão, que pode parecer irrelevante (apanhada aqui no simples modo com que uma cena se apresenta, aparentemente, nas “margens diegéticas” de um filme), não poderia se desvincular das duas anteriores e dialoga com a constituição do

cinema de Sissako, em sua recusa por reiterar uma percepção fixa ou estável, cega à multiplicidade dos entornos.

Ao se interessar por aqueles e aquelas que estão em trânsito ou por quem precisou que deixar seu lar (incluindo aí o próprio realizador), seus filmes costumam partir de um lugar bem demarcado e definido, para se haver com circulações, vizinhanças e encontros com o outro, sobretudo em um mundo que se interessa por excluir ou apartar os sujeitos, considerando os negros, os árabes, os estrangeiros, os imigrantes transformados em “inimigos” pelo Ocidente (Mbembe, 2017). Interessado pela forma com que o cinema, o vídeo, a fotografia (ou outros aparatos técnicos) dão a ver e ouvir os sujeitos e os territórios, Sissako convida-nos a recolocar o olhar e a escuta em movimento, a considerar as margens e as travessias como *lócus* privilegiado e profícuo de uma aparição sensível.



Figura 4: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006), apresentados em sequência não consecutiva.

Em *Bamako*, enquanto o tribunal se realiza no centro do quintal na capital do Mali e é filmado por três câmeras digitais fixas posicionadas sobre tripés,⁴ uma quarta câmera acolhe, entre outros, os rostos das mulheres que observam o julgamento a mobilizar testemunhas, escrivães, promotores, advogados e juízes em torno da necessidade de identificar as razões e os culpados pelas desigualdades e injustiças sócio-históricas que persistem no continente (Figura 4). Não nos parece, no entanto,

⁴ Para uma análise sobre o dispositivo fílmico que se instala no quintal a partir da relação entre a maquinaria e a maquinação do filme, ver Veiga (2016).

que a presença silenciosa das mulheres no entorno da grande cena armada pelo cinema venha apenas demonstrar a presença de espectadoras mudas a observar o que se passa, sem intervir – considerando-as, como propõe Jaqueline Maingard (2013, p. 108), enquanto um dos tipos de público cuja representação poderia ser identificada no interior do próprio filme. Também não compreendemos estes planos como uma simples coleção de retratos feitos pelo cinema para apanhar a diversidade das mulheres negras que ali se apresentam, compondo um “inventário de pessoas africanas”, tal como identificado por Beatriz Leal Riesco (2020, p. 156), ao analisar o cinema de Sissako. Tampouco consideramos, por fim, que a presença das mulheres trataria apenas de apresentar ou denunciar o modo artificial com que o tribunal viria a se instalar em meio à precariedade do cotidiano de uma comunidade, constituindo um contraplano que opõe o global e o local, e evidenciando que, ali, a vida não poderia ser interrompida pela dinâmica exógena do magnífico julgamento (como sugere boa parte dos textos e artigos científicos dedicados ao filme, considerando ainda o registro contínuo dos ofícios e afazeres daqueles e daquelas que se colocam na vizinhança da corte).

Não se trata de recusar de antemão essas abordagens que encontram ressonâncias e procedem no trato com o material fílmico, cada uma a seu modo. No entanto, considerando a força dessas aparições, a partir da posta em cena de um olhar e de uma presença ativa das mulheres nas imagens rigorosamente enquadradas (Figura 4), acreditamos que o gesto do cinema demandaria um esforço analítico mais minucioso. O que observamos é que alguns textos, por abordarem a força e a potência política do dissenso produzido pelo tribunal, dando-lhe centralidade nas investigações, não conferem a mesma importância às cenas que ocupam uma “marginalidade diegética”, por assim dizer. Se preferimos utilizar as aspas é por acreditarmos que essa marginalidade não passa de uma impressão, já que o filme parece dar igual destaque à corte e às suas adjacências, como um convite ao espectador para que aprenda a se mover no jogo dos olhares e das escutas que se constituem internamente.

Retomemos o contexto de inserção de apenas três dos primeiros fotogramas apresentados na Figura 4, a partir da decupagem do filme, sem destacá-los como fizemos inicialmente.



Figura 5: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006). Na primeira linha, o primeiro fotograma da Figura 4 é apresentado em seu contexto, considerando os planos que, imediatamente, o antecedem e o sucedem. Na segunda linha, o segundo fotograma é igualmente contextualizado. O mesmo ocorre com o terceiro fotograma, na terceira linha. A testemunha que fala diante da corte nos três casos é a mesma, a escritora malinesa Aminata Traoré, vista de frente, de lado e de costas, registrada pelas câmeras fixas que registram o tribunal.

Se a cena da corte ocupa uma centralidade no quintal, seu entorno nos devolve a um tipo de circulação ou de mobilidade endereçada ao próprio olhar, a partir da construção da *mise-en-scène*, da montagem e dos enquadramentos. Considerando que o tribunal é filmado sempre sob as mesmas perspectivas, a partir da distribuição das câmeras digitais fixas sobre tripés, diante dos rostos das mulheres, a corte não poderia ser apresentada em seguida sob seus pontos de vista. De fato, não sabemos propriamente o que as mulheres estão a mirar no fora de campo, a partir de um plano subjetivo, por exemplo, que se apresentaria logo após suas aparições (como plano e contraplano). Ao mesmo tempo, nestes pequenos *closes* (Figura 4), compreendemos que não se trata, propriamente, de se eleger uma figura a ser vista pelo espectador no entorno do tribunal, mas de dispor a cena enquanto espaço de exposição em que as mulheres, neste caso, possam vir a ter sua imagem constituída menos *para* o outro (como uma oferta ou uma destinação), do que *diante* de uns e de outros, de umas e de outras (a partir da construção de uma relação que se faz sempre no plural).

Analisando outras cenas e filmes de Sissako afins a este gesto, constatamos o interesse reiterado pela constituição de uma perspectiva centrífuga, sensível à proficuidade dos entornos e dos caminhos, bem como pela necessidade de oferecer modos diferenciados de aparição ou de exposição dos sujeitos, complexificando o lugar ocupado pelo próprio espectador que precisa mirar aqueles e aquelas que estão em cena, mas que também se constituem enquanto sujeitos de um olhar.

Em *Rostov-Luanda* (Sissako, 1997), a presença de uma fotografia guia a busca do realizador por um antigo colega angolano que ele havia conhecido na Rússia, enquanto estudante. Sissako dirige-se à Angola, circulando entre a capital e o interior do país, em busca do amigo, tendo como única referência a imagem que tem em mãos. A busca em si atravessa o filme, mas acaba por ter menos relevância do que os encontros que ela possibilita entre Sissako e inúmeros desconhecidos, cujas trajetórias são igualmente marcadas pela mobilidade e pela migração. O dispositivo de reconhecimento, instaurado pela fotografia de um amigo, permite ao cinema acolher os rostos e as vozes de quem se encontra pelo caminho, mais uma vez, nas adjacências dessa procura.

A vida sobre a Terra (Sissako, 1998), por sua vez, registra o retorno do realizador, então radicado na França, ao continente africano para visitar seu pai na pequena vila de Sokolo, no interior do Mali. A partir disso, Sissako coloca em questão sua própria trajetória fora dali, bem como sua complexa relação de pertencimento junto àquela comunidade. Partindo de uma praça no centro da vila, a câmera registra a disposição dos corpos dos moradores, dos passantes e de alguns bichos que se movem ou repousam em seu entorno, sozinhos ou acompanhados, apanhando ali relações estabelecidas com a terra, com o trabalho e com o tempo. Como já pontuamos, “a praça confere ao filme uma circulação coronária: tudo transita por ali ou flui em suas adjacências, como lugar de encontros e de passagens” (Guimarães; Santos, 2019, p. 8). Simultaneamente, o cinema também acompanha a transmissão de uma rádio local e o ofício de um fotógrafo de rua. As formas de escuta, de comunicação e de encenação do olhar postas em cena revelam, nessa esteira, um modo de operação do próprio cinema.

Já em *Heremakono* (Sissako, 2002), acompanhamos Abdallah, um jovem malinês que chega na pequena vila de Nouadhibou, no litoral da Mauritânia, para se despedir de sua mãe antes de partir para o estrangeiro. Paralelamente, o filme acompanha o trânsito pelas ruas da cidade de outros personagens, como Tchu, um imigrante chinês que agora vive na Mauritânia; Makan, Michael e Omar, três imigrantes negros que também desejam partir em direção à Europa; o eletricista Maata e Khatra, seu jovem ajudante; além de moradores locais da cidade, que como os dois últimos, escolheram ficar em sua própria terra. O filme não oferece uma narrativa linear que nos apresenta cada personagem particularmente, mas opera pelas imediações, guiado por alguns personagens nos quais o filme se detém por mais

ou menos tempo. À medida em que os acompanhamos, a andar pelos espaços e a encontrar pessoas, compreendemos as relações entre um e outro, parte de seus desejos e de sua história. Estando em Nouadhibou, é preciso, portanto, que o cinema disponha-se a operar movimentos, propiciar encontros, mas também a manejar as distâncias e intervalos que se constituem entre os sujeitos.

Por fim, *Timbuktu* (Sissako, 2014) encena deslocamentos a partir do trânsito de jihadistas que percorrem as ruas da cidade que dá nome ao filme, fiscalizando os moradores. De maneira geral, o filme retrata o cotidiano afetado pela presença estrangeira de extremistas religiosos, bem como as formas de violência de que se valem os invasores e os modos de resistência a eles.

Considerando todos os longas-metragens de Sissako que citamos brevemente aqui, cada filme a seu modo desenvolve-se a partir de um modo particular de circulação no espaço, produzindo, como notamos em *Bamako*, descentramentos e redistribuições do olhar e da escuta. Atravessado por sua própria biografia e interessado na complexidade das relações entre a África e o Ocidente, o exterior e o interior, o cinema de Sissako, sem desconsiderar as fraturas que se instauram em uma comunidade de estrangeiros, bem como as cicatrizes e feridas produzidas pelo racismo e pela colonização, responde à necessidade de desenvolver novas formas de “habitar o mundo e de o partilhar”.⁵

Tendo isso em vista, dirigimo-nos aos filmes como objetos privilegiados de nossa investigação, buscando neles os insumos e instrumentos de nosso trabalho, e aprendendo, com eles, algo sobre seus procedimentos, bem como sobre os modos de ver e de ouvir que eles convocam. Considerando a obra de Sissako como um todo, nosso *corpus* constitui-se a partir dos longas-metragens *Rostov-Luanda* (1997), *A vida sobre a Terra* (1998), *Heremakono* (2002), *Bamako* (2006) e *Timbuktu* (2014). Além disso, realizamos alguns cotejamentos e aproximações a partir dos curtas-metragens *Le Jeu* (1988), *Octobre* (1993) e *N'Dimagou, la dignité* (2008), cujos títulos podem ser traduzidos para o português, respectivamente, como *O jogo*, *Outubro* e *Dignidade*.⁶

⁵ Buscando uma sutil aproximação, valemo-nos aqui da formulação de Achille Mbembe (2011) em sua leitura de Frantz Fanon, cuja obra, para o filósofo camaronês, teria a finalidade última de “fazer irromper um sujeito humano inédito, capaz de habitar o mundo e de o partilhar de modo a que as possibilidades de comunicação e de reciprocidade, sem as quais não poderiam existir nem a dialética do reconhecimento, nem a linguagem humana, sejam restauradas”.

⁶ Além destes filmes, compõem a filmografia de Sissako os curtas-metragens *Le Rêve de Tyia* (Sissako, 2008), que citamos brevemente neste trabalho, além de *Sabriya* (Sissako, 1996) e *Le Chameau et les bâtons flottants* (Sissako, 1995), aos quais não tivemos acesso durante a realização desta pesquisa.

Em relação à análise do *corpus* de pesquisa, fazemos uma breve observação: neste trabalho, assistimos e analisamos os filmes a partir de nossa perspectiva situada. Não pretendemos, nesse sentido, preencher as lacunas que se inscrevem nas distâncias que se situam entre nosso ponto de vista e os filmes, que retratam uma diversidade de culturas, idiomas e dialetos. Sendo assim, diante de um idioma que desconhecemos, optamos por não buscar auxílio em relação à tradução, mas, com algumas exceções, analisamos precisamente aquilo que se inscreve nas legendas. Fazendo da legendagem um dos aspectos de nosso objeto de pesquisa, buscamos compreender o modo com que o cinema de Sissako endereça-se ao público no Ocidente – algumas vezes, legendando diálogos e canções; e, outra vez, deixando-os sem tradução, por exemplo.

Ao desenvolver esta tese, recorreremos a uma abordagem metodológica que permitiu à pesquisa constituir-se no próprio trato com as imagens, considerando um gesto exploratório que nos possibilitou inventar e descobrir os caminhos enquanto os percorríamos, ao invés de buscar, metodologicamente, os procedimentos necessários para a solução de um problema pré-definido. Portanto, esta tese delinea-se a partir do desenvolvimento de uma articulação, indissociável, entre nossa abordagem metodológica e nossa questão de pesquisa.

De modo geral, observamos como em seus filmes, especialmente em seus longas-metragens, Sissako interessa-se duplamente pelas bordas, seja por considerar os espaços vividos e habitados por seus personagens, ou por lhes reservar uma topologia⁷ estética ou diegética marginal. Atento à presença dos homens, mulheres e crianças que estão em trânsito, pelos imigrantes e pelos passantes, Sissako apresenta-nos um cinema sensível aos fluxos e aos encontros, constituindo movimentos quase sempre centrífugos, que se interessam menos pela centralidade de uma narrativa específica, privilegiando um único personagem ou um único grupo enquanto protagonistas, do que pela dispersão, de modo que o espectador seja convocado pelos filmes a ter seu olhar e sua escuta colocados igualmente em movimento.

Acreditamos que a atenção detida àqueles e àquelas que ocupam as adjacências da corte em *Bamako*, como demonstramos, delinea-se não apenas

⁷ Recorreremos à noção geral de “topologia”, considerando a espacialização das relações e dos posicionamentos entre os elementos em cena, observados a partir da decupagem dos filmes e da análise de seus desenvolvimentos narrativos.

enquanto recurso expressivo pontual, mas como procedimento constituidor dos olhares e das perspectivas convocadas nos filmes. Além disso, a partir de uma análise atenta do conjunto da obra do realizador, notamos ainda que, a cada vez que retomamos um de seus filmes, somos levados a repensar seus outros trabalhos, cena a cena, como se os filmes fossem feitos sob o eco uns dos outros. Este gesto, no entanto, não remonta a um processo de evolução de sua obra (em crescente, do primeiro ao último filme), mas revela-nos o caráter espiralar de seu trabalho.

Sendo assim, ao investigar o cinema de Sissako, não buscamos apanhar aquilo que define os princípios centrais de sua dimensão autoral, identificando os procedimentos formais que caracterizam sua originalidade ou sua personalidade artística, de modo a, por exemplo, sermos capazes de apresentar a genealogia de sua obra, descrevendo o conjunto de referências, inspirações ou filiações que a caracterizam. Tampouco nos interessou compreender seu cinema tendo em vista as características estéticas e diegéticas de cada filme em sua totalidade ou apreender as principais questões que os mobilizam, investigando o conjunto dos filmes a partir de seu desenvolvimento linear ou cronológico situado no interior da obra do realizador. Nem pretendemos, nesse sentido, desenvolver uma análise detida nas especificidades de cada filme, para que, em seguida, pudéssemos ter uma visão do conjunto.

Ao longo deste trabalho, propomo-nos a investigar entrelaçamentos e relações que se constituem *entre* os filmes ou *entre* as cenas elencadas de cada filme, e não desenvolver uma análise que se faria a partir deles ou sobre eles. O desenho da tese constituiu-se, assim, a partir da montagem de pequenos arranjos de imagens que também compunham, a cada vez, um arranjo de relações e de vizinhanças (o que poderia apontar para afinidades, mas também diferenças e distâncias entre os filmes e entre as cenas analisadas).

Destacamos, nesse sentido, que apesar de contar com uma considerável fortuna crítica, poucos trabalhos dedicam-se às questões formais dos filmes de Sissako e aqueles que o fazem dedicam-se a aspectos pontuais de sua filmografia, sem adentrar na complexidade do trabalho do realizador em relação ao rigor da composição de seus enquadramentos e da *mise-en-scène* em seus filmes. Entre os artigos que relacionam o trabalho de Sissako ao gesto fotográfico, identificamos apenas aqueles que se referem à relação com o fotógrafo em *A vida sobre a Terra*, com exceção de um texto curto, publicado por Ludwig Wagner (2022), no catálogo da

exposição *Another Time, Another Place*, mas que apenas comenta de maneira mais ampla sobre a relação dos filmes de Sissako com a fotografia africana, sem chegar a analisar nenhuma sequência em seus filmes. Conforme analisa Beatriz Leal Riesco (2020, p. 153),

[...] apesar de seu interesse analítico, até o momento seus filmes foram estudados pela crítica africanista seguindo as tendências teórico-metodológicas preponderantes ligadas ao pós-colonialismo e à pós-modernidade, evitando realizar análises formais e transculturais sistemáticas. Com exceção do artigo de Hélène Tissières (2010) centrado na intertextualidade poética e pictórica de *Heremakono*, e apesar de ser uma das obras do diretor mais disponíveis, surpreende a falta de análises mais detalhadas sobre ela, talvez por sua complexidade formal e o enigmático de algumas cenas. Os filmes *Bamako* e *La vie sur terre* se situam no topo do interesse da reflexão acadêmica (Balseiro, 2007). Destacam-se dois trabalhos de Jacqueline Maingard a partir de *Bamako*: um sobre o uso da cor (Maingard, 2010) e outro sobre uma nova epistemologia (Maingard, 2013), considerando como o acesso ao financiamento, aos modos de produção e a distribuição determinam o caráter de um filme. Também é produtivo o raciocínio que Akin Adesokan (2010) faz, a partir de *Rostov-Luanda* (1998) e *La vie sur terre*, sobre os conceitos de expatriação, intelectualidade e gênero. Por último, na análise de Yifen Beus (2010) sobre a autorreferencialidade em um conjunto de filmes africanos está incluída *La vie sur terre* ao lado de *Bye bye Africa* (Mahamat-Saleh Haroun, 1999) e *Un certain matin* (Fanta Régina Nacro, 1992). *Octobre* e outros curtas-metragens de mensagens humanistas que compõem sua filmografia foram vistos como obras menores na busca de índices prematuros de estilo ou como exemplos de continuidade do mesmo. Quanto à sua última realização, o multipremiado *Timbuktu*, estamos aguardando a resposta acadêmica.⁸

A composição de arranjos de imagens, assim como a análise detida de algumas sequências leva-nos, assim, a compreender o modo com que os filmes desenvolvem uma relação formal com as questões abordadas, que acabam por atravessar a composição dos quadros, dos planos, das cenas e da montagem. Para isto, decupamos exaustivamente todos os planos dos filmes, montando pranchas de fotogramas referentes a cada filme, que nos permitiram realizar um mapeamento inicial, identificando cenas específicas e observando sua inserção em um contexto mais amplo. Diante das pranchas de fotogramas, selecionamos alguns planos, sem procurar por um traço significativo de uma obra, mas privilegiando cenas que, à primeira vista, pareciam guardar uma aparente insignificância no interior dos filmes, como os planos em que observamos os rostos das mulheres em *Bamako*. Quer dizer,

⁸ O artigo de Riesco (2020), apesar de apontar a ausência de pesquisas formais mais sistemáticas, dedica-se a uma leitura do cinema de Sissako, a partir de um levantamento de referências, autores e artistas correlatos com os quais seus filmes viriam a dialogar, sob uma perspectiva transcultural e afro-moderna, sem analisar, mais detidamente, cenas ou sequências dos filmes de Sissako.

ao contrário de valermos-nos da visão de conjunto, atentamo-nos pacientemente àquilo se inscreve em cada cena, procurando pela singularidade de um plano ou de um enquadramento). A partir disso, buscamos identificar pontos de contato entre os filmes e algumas de suas cenas, traçando relações combinatórias entre eles, seja a partir de um princípio formal identificado inicialmente, da reiteração de um gesto ou do modo com que uma questão parecia emergir a partir das imagens e dos sons. Destacamos, portanto, que os arranjos não foram criados de maneira autônoma e subjetiva, mas a partir da atenção particular aos elementos e questões internas dos próprios filmes, permitindo que, como pequenos guias, eles orientassem nosso olhar, atento às operações de *mise-en-scène*, à composição dos enquadramentos e da montagem.

O desenvolvimento dos capítulos e da escrita ocorreu no momento seguinte à composição inicial dos arranjos que passaram a adquirir, então, um caráter produtivo e provisório. Quer dizer, se a escrita se mobilizava em contato com os arranjos, ao avançar do texto, constantemente os arranjos precisavam ser recompostos, como se as palavras e as imagens operassem um entrecruzamento prolífero, à medida que o trabalho avançava. Nesse sentido, ao organizar os arranjos de imagens, a partir de relações de semelhança, contraste ou de aproximações entre cenas de um mesmo filme àquelas de diferentes filmes, tornou-se importante que o agrupamento ou a constituição de cada conjunto comportasse um grau de abertura ou de indeterminação. Ou seja, a montagem dos arranjos não se dirigiu a um gesto demonstrativo a respeito de uma questão específica ou de um gesto comprobatório, como em uma escrita dedutiva, por exemplo; mas, por sua maleabilidade, os arranjos permitiram que pudéssemos tatear os filmes, descobrir, com eles, uma relação inesperada, produzir movimentos e trânsitos entre algumas de suas cenas, e mover-nos no interior de nosso *corpus* com certa liberdade. De maneira indutiva portanto, a escrita passou a ser mobilizada constituindo-se pouco a pouco na relação com as imagens. Neste processo, se o arranjo precisou ser recomposto foi porque a escrita tornava-se, ela também, produtora de relações, passando a convocar outras imagens e levando-nos a buscar por elas. Nestes casos, geralmente, foi preciso retornar às decupagens completas, reordenar ou eleger novos elementos de um mesmo arranjo, de modo que as palavras e as imagens desenvolveram, ao longo deste trabalho, uma relação de entrelaçamento, troca e indeterminação. Outras vezes, ainda que o arranjo se mantivesse o mesmo, imagens ou cenas externas a eles passaram a ser

convocadas ao longo do texto, constituindo uma espécie de subconjunto interno, que se abre à medida que a escrita avança.

O gesto de produzir um agrupamento de imagens ou um arranjo, que, como na matemática, se forma a partir da eleição de um número x de elementos (fotogramas escolhidos) derivados de um conjunto maior de n elementos (procedentes da decupagem completa), oferece uma grande possibilidade combinatória, assim como viabiliza permutas entre os elementos, trocas de posições ou mesmo a realização de novas escolhas a partir de cada conjunto apresentado. Sendo assim, cada arranjo composto, abriga um pequeno grupo de imagens provenientes de uma mesma decupagem (logo, de um mesmo filme), que pode ser colocado em relação a outro grupo de imagens provenientes de outra(s) decupagem(ns), portanto, de outro(s) filme(s); ou, em alguns casos, a outros tipos de imagens, como é o caso dos arranjos compostos neste trabalho a partir de aproximações junto à fotografia ou à pintura.

Desta forma, uma vez definido um arranjo composto de imagens, a partir dos fotogramas eleitos (considerando um número pré-estabelecido de fotogramas a serem escolhidos) ou de imagens de outra natureza, buscamos preservar o aspecto singular de cada imagem específica, tendo em vista o quê cada enquadramento ou cada cena abriga em seu interior, sem desconsiderar a operação da montagem nos filmes; ao mesmo tempo em que procuramos identificar correlações internas entre as imagens de um mesmo arranjo. Muitas vezes, nesse sentido, durante as análises, tornou-se necessário recontextualizar uma cena ou um plano a que o fotograma selecionado se refere. Em outras, o arranjo constitui-se a partir de uma única cena decupada que se coloca em relação a outra, de outro filme.

Como já destacamos, a composição dos arranjos não se destinou, como poderia parecer, à investigação dos efeitos finais da combinação ou do seu resultado conclusivo. O gesto analítico que empreendemos foi sobretudo um gesto aproximativo, que se enreda a partir de relações parciais e móveis, desenhadas e redesenhadas neste processo, que não se interessa propriamente pela imagem do conjunto como um todo, mas pela necessidade de preservar a singularidade dos elementos postos em relação. O método propicia, nesse sentido, uma invenção à medida que ele é indutor de um processo investigativo e criativo que se faz através do manejo das imagens e dos textos, levando-nos a recorrer sempre que necessário ao referencial teórico que ampara o desenvolvimento desta pesquisa. A composição dos arranjos encontrou, aos poucos, uma forma maleável, respondendo à demanda

de cada conjunto de filmes e imagens de maneira particular. Por vezes, observamos que um arranjo abriga uma maior complexidade de relações; e outras vezes, ele se apresenta de maneira mais sutil, oferecendo um percurso à escrita. Nesse sentido, não pretendemos encerrar os sentidos produzidos entre as imagens. O gesto não é de uma revelação, demonstrando o que estaria oculto nos interstícios dos filmes, mas de preservar uma abertura, deixando espaço para que também o leitor possa traçar conexões.

A fim de tatear as imagens que compuseram, a cada vez, um arranjo neste processo, nossa escrita procurou se valer de longas descrições das cenas analisadas, a fim de oferecer igual ou, ao menos, similar relevância aos elementos que se apresentavam em uma imagem singular ou em um pequeno conjunto, buscando lançar sobre as cenas selecionadas e organizadas em um mesmo arranjo uma perspectiva que se tornou cada vez mais errática, e menos pragmática ou objetiva, evitando um excesso de controle ou de previsibilidade diante da análise dos filmes.

Inspirados por Jacques Rancière, sem perseguir com isso alinharmo-nos, a rigor, a suas propostas metodológicas ou ao escopo de seu pensamento filosófico, acreditamos, com ele, que seria possível reenquadrar e deslocar o olhar diante de uma cena através do trabalho da escrita, buscando desfazer hierarquizações aparentes, evitando circunscrever as análises a partir de uma relação de causalidade direta, produzindo encadeamentos e desvios, de forma a produzir sentidos mais abertos. De certa forma, valemo-nos, ao longo da escrita desta tese, de um “excesso de palavras”, próximos àquilo que, como sugerem Ângela Marques e Marco Aurélio Prado (2018, p. 25), a partir de Rancière, seria “o exercício mesmo do trabalho com a linguagem, da bricolagem e justaposição com signos e enunciados heterogêneos, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação”. Trata-se, nesse sentido, de procurarmos olhar para as imagens com desconfiança, quer dizer,

[...] olhar sem aderir a um julgamento precipitado, permitindo a exploração dos elementos que compõem o quadro, indagando sobre os sujeitos que estão ali expostos, elencando elementos e detalhes antes de ‘classificar’ seu conteúdo e rotular seu enunciado” (MARQUES, 2021, p. 67).

Sendo assim, esta tese moveu-se a partir de uma dupla crença ligada, ao mesmo tempo, à potência das imagens e à fecundidade da escrita – cujo manejo ocasiona, incessantemente, a construção de novos mundos.

1.4. Apresentação da estrutura da tese

A divisão desta tese em capítulos estrutura-se a partir da identificação de três linhas, descobertas a partir de uma análise inicial dos filmes de Sissako e da composição de arranjos de imagens, considerando, a cada vez, a possibilidade de constituição do comum, a partir dos seguintes tópicos: 1) as cisões no espaço e as relações com o fora (em que se destacam, entre outras questões: o delineamento de fronteiras e vizinhanças entre o espaço íntimo e o espaço público, o global e o local; a situação do estrangeiro; as dificuldades de comunicação e de tradução; as relações de hostilidade e as formas de resistência apresentadas pelos filmes); 2) o olhar convocado pelo cinema (em que se evidencia a relação com a fotografia e com a composição de enquadramentos a partir de uma perspectiva pós-colonial; a atenção à produção de imagens; e a disposição, em cena, de múltiplas perspectivas); 3) as relações entre os tempos e os encontros consigo mesmo e com os outros (em que as incidências do passado e do futuro no presente são enfatizadas, bem como acentuam-se as relações entre o “eu” e o Outro, a partir da posta em cena do cineasta e de seu encontro com homens, mulheres e crianças conhecidas e desconhecidas, a partir das errâncias pelos lugares e pelos caminhos).

No primeiro capítulo após a Introdução, observamos como, no conjunto da obra de Sissako, uma porta, uma janela, um muro ou uma simples cortina reiteram as distâncias que se inscrevem nos espaços, destacando relações de fronteira, entre o estrangeiro e o inimigo, o estranho, o familiar e o desconhecido. O capítulo divide-se a partir de dois arranjos de imagens que se organizam tendo em vista a necessidade de resistir e enfrentar a hostilidade do mundo. O primeiro arranjo, composto a partir de fotogramas dos filmes *O jogo* (Sissako, 1988) e *Outubro* (Sissako, 1993), apresenta a importância dos vínculos familiares e afetivos, sobretudo para quem se vê apartado de casa ou dos seus. Nesse sentido, analisamos a aparição dos estrangeiros e dos desterrados retratados nos filmes, compreendendo as separações, perdas e isolamentos decorrentes de seus nomadismos – o que nos leva ao segundo arranjo de imagens, em que se aproximam, mais diretamente, *Timbuktu* (Sissako, 2014) e *Heremakono* (Sissako, 2002), em que a solidão de Abdallah neste último filme avizinha-se à desolação de quem precisou permanecer na cidade sob a ocupação jihadista em *Timbuktu*. Considerando a complexidade do conflito retratado neste filme

e sua a polêmica recepção, dando lugar a inúmeros artigos e críticas controversas, realizamos, neste capítulo, uma breve contextualização das questões abordadas e discutidas em torno do filme para que o gesto analítico não perdesse de vista as questões sociais, históricas e políticas que o atravessam. Neste arranjo de imagens, em que *Timbuktu* e *Heremakono* aproximam-se, articulamos ainda fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006), analisando, a partir das relações apresentadas, como a aparição de um mundo cindido, entre o local e o global, entre populações estrangeiras e autóctones, falantes de diversos idiomas e dialetos, desafia-nos a pensar as formas possíveis de coexistências.

No segundo capítulo, analisamos a incidência de diversas fontes de luz diante dos corpos nos filmes, compreendendo tanto o modo com que homens, mulheres e crianças aparecem nos filmes, diante de uma multiplicidade de perspectivas, assim como os olhares que a eles e a elas se dirigem. O capítulo estrutura-se a partir de quatro arranjos de imagens que apontam para diferentes relações entre os modos de ver e de aparecer convocados pelos filmes. Cada arranjo é composto de fotogramas de filmes de Sissako que são aproximados de diferentes fotografias de fotógrafos africanos (o fotógrafo da Eritreia, Dawit L. Petros, o maliano Malick Sidibé, o ganense Phillip Kwame Apagya e o moçambicano Mário Macilau), além de uma pintura do artista brasileiro Arjan Martins. A aproximação entre os filmes e as fotografias é mobilizada a partir de uma relação desenvolvida pelos próprios filmes, mais diretamente a partir da presença em cena de fotógrafos, como é caso dos filmes *Heremakono* e *A vida sobre a Terra*. Além disso, discutimos o modo com que os filmes dialogam com a produção das imagens midiáticas, a partir do filme *Death in Timbuktu* (o curta-metragem que se apresenta no interior de *Bamako*) e do gesto de gravar um vídeo para divulgação dos jihadistas em *Timbuktu*. A cada arranjo de imagens, propomo-nos a analisar o lugar destinado aos espectadores nos filmes, bem como o modo com que o posicionamento da câmera, a composição dos enquadramentos, da *mise-en-scène* e da montagem oferecem novas inscrições aos corpos e aos rostos retratados pelo cinema. Para isso, dialogamos com um repertório de imagens pós-coloniais de forma a compreender a construção do próprio olhar e das representações ou autorrepresentações, capazes de constituir muitas vezes no interior mesmo da cena, uma perspectiva múltipla e variada.

Por fim, o terceiro capítulo é composto a partir apenas de um arranjo de imagens que se articula em torno dos filmes *Rostov-Luanda* (Sissako, 1997), *A vida*

sobre a Terra (Sissako, 1998) e do curta-metragem *Dignidade* (Sissako, 2008). Observamos, a partir da aproximação entre os filmes, como o cinema opera um entrecruzamento de tempos à medida em que se coloca a transitar pelos espaços. Em *Rostov-Luanda* e *A vida sobre a Terra* especialmente, a virada do milênio que se aproxima no projeto dos dois filmes, articula-se ao presente vivido e ao passado histórico convocado pelo cinema, seja através dos relatos e das paisagens arruinadas pela guerra em Luanda em *Rostov-Luanda* ou a partir da evocação do poema de Aimé Césaire em *A vida sobre a Terra*, que analisamos atentamente ao longo deste capítulo. A partir da volta para casa encenada nos três filmes (quando Sissako retorna a sua cidade natal na Mauritânia, em *Rostov-Luanda* e em *Dignidade*, ou quando ele volta à Sokolo, cidade de seu pai no Mali, em *A vida sobre a Terra*), observamos o modo com que os filmes abordam diferentes relações entre a tradição e a modernidade, tendo em vista as experiências afro-diaspóricas retratadas. A aproximação entre os filmes dá-se ainda a partir do gesto do cineasta de se colocar diante da câmera e ir ao encontro do outro, permitindo que o cinema acolha os rostos e os olhares que se colocam diante da câmera. Por fim, em contraposição ao projeto humanista que se abriga no conceito universalista de “dignidade”, a partir do curta-metragem homônimo, vislumbramos, a partir dos filmes, a emergência de uma nova humanidade, cujo alvorecer miramos a partir das Considerações Finais desta tese.

2. COMUNIDADES DE ESTRANGEIROS: HOSTILIDADES, ABRIGOS E COEXISTÊNCIAS

2.1. O estrangeiro e o familiar



Figura 6: Arranjo de imagens composto a partir de fotogramas de *Outubro* (Sissako, 1993) e *O Jogo* (Sissako, 1988), respectivamente. As imagens são atraídas por reiteração: as caminhadas solitárias de sujeitos em trânsito, a maternidade (ou sua possibilidade ainda em gestação), o gesto de bater ou de abrir a porta de casa ao outro e os encontros à espreita.

Considerando que o cinema de Sissako é feito de pequenas dobras de um filme sobre outro, propomos aqui retomar inicialmente seus dois primeiros curtas-metragens, a fim de identificar aspectos e questões que ecoam, de distintas formas, em seus trabalhos posteriores, sobretudo tendo em vista o modo com que, diante da constituição das relações familiares e afetivas, impõe-se a inevitabilidade de se haver com uma relação com o fora, sobretudo para quem, por diferentes motivos, vê-se obrigado a partir.

De maneira geral, desde *Le Jeu* (Sissako, 1988), que poderia ser traduzido para o português como “O jogo”, o filme de estreia e de formatura de Sissako como estudante no Instituto VGKI, em Moscou, na antiga União Soviética, a crença de que é preciso enfrentar a separação do mundo em dois, entre conhecidos e desconhecidos, nativos e estrangeiros, populações autóctones e alógenas, é mobilizadora de seu cinema. Não por acaso, a célebre frase de Paul Valéry inscreve-se na última cartela deste filme, bem como na metade de *Rostov-Luanda* (Sissako, 1997): “a guerra é um massacre entre pessoas que não se conhecem, para o proveito de pessoas que se conhecem, mas não se massacram jamais”. A citação demonstra uma convicção de que a guerra ou as disputas constituem-se menos nas diferenças entre inimigos ou adversários, do que na distância manifesta entre desconhecidos ou estranhos. Do mesmo modo, a trama das relações afetivas não poderia fechar-se em si mesma. Entre o encontro consigo e com os seus, e a necessidade de se haver com a relação com o fora, buscamos compreender, ao longo deste trabalho, como nos filmes se constituem entre liames e fraturas, relações de alteridade, de hospitalidade e de reciprocidade.

Oktyabr ou *Outubro* (Sissako, 1993), conhecido em português como *Outubro*, é o segundo curta-metragem de Sissako e o primeiro em que o realizador aborda diretamente a experiência da imigração. Entre os filmes do realizador, além de *O Jogo*, que foi filmado no deserto do Turcomenistão (justamente por remeter à Mauritânia, como justifica o realizador), *Outubro* é o único filme cujo enredo de fato se passa inteiramente fora do continente africano. Logo nas primeiras cenas de *Outubro*, elementos de filmes posteriores de Sissako parecem evidentes: a presença dos pássaros em revoada ou a ligação telefônica insistente que nunca se completa, que não deixam de remeter a *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998); ou ainda a presença das árvores com suas raízes e galhos secos e dos passos que se aprofundam a caminhar sobre o chão coberto de neve e não de areia, tal como em *Heremakono* (Sissako,

2002). Entre as caminhadas (ou revoadas) sobre a terra, as distâncias e a dificuldade de comunicação, ao abordar a experiência de um jovem imigrante, *Outubro* coloca em questão não apenas a situação do estrangeiro, mas também aquela do hóspede, daquele que por vezes bate à porta, mas que se recusa a permanecer silenciosamente no pequeno cômodo que lhe fora reservado, daquele que chega sem pedir permissão.

De maneira geral, o filme retrata a despedida de um casal na periferia de Moscou: Irina, uma jovem russa, e Idrissa, um jovem africano que está prestes a voltar para casa. Grávida, Irina titubeia em relação às possibilidades de realizar um aborto ou não, enquanto Idrissa, desconhecendo a gestação, prepara-se para partir por algum motivo desconhecido. A chegada do bebê e a partida de Idrissa aparentam estar em constante suspensão. Tanto não sabemos se Irina optará pelo aborto do feto de poucas semanas de vida que repousa no seu ventre ainda pequenino, quanto as idas de Idrissa ao aeroporto e a reticência de quem o atende em um guichê aparentam certa incerteza de seu embarque. Nas duas situações, no entanto, possibilidades de acolhimento são convocadas. De certo modo, a gestação ou o próprio nascimento ainda indefinido, viria instalar potencialmente um “estado de hospitalidade por excelência”, como sugere o filósofo André Brayner de Farias (2018), a partir do conceito de “natalidade”, de Hannah Arendt. O recém-chegado, como um pequeno rebento, “desordena as condições estabelecidas porque introduz um tempo novo para o mundo” (Farias, 2018, p. 85-86):

Um mundo novo, que jamais ocorreu antes, está prestes a surgir. O estrangeiro é uma espécie de filho bastardo para quem a hospitalidade costuma revelar seu parentesco com a hostilidade, assim como o filho legítimo é um estrangeiro normalmente bem-vindo, (e na melhor das hipóteses vai custar a descobrir esse infeliz parentesco entre *hospes* e *hostis* [em latim]).

A figura do estrangeiro, nos filmes, apresenta-se ao mesmo tempo em que se abordam as relações familiares (sobretudo entre pais, mães e filhos, como é recorrente, aliás, em quase todo o cinema de Sissako). Nesse sentido, o retorno à família não visa discutir questões íntimas e individuais ou trazer, com isso, um tipo de busca pelas raízes ou pelas origens genealógicas, mas de retomar o encontro consigo mesmo e com o outro. A proximidade entre conhecidos e desconhecidos, entre o hóspede e o inimigo (que muitas vezes aguarda na soleira da porta), apresenta-se

como importante eixo do cinema de Sissako, algo que já se vislumbra em seus dois primeiros curtas-metragens.

2.1.1. “Chegar e partir ao mesmo tempo, sem intervalo”: o duplo lugar do imigrante

Na primeira cena de *Outubro* (Sissako, 1993), Idrissa escuta alguém que chama seu nome do alto de um prédio. De lá, atira-lhe um chapéu esquecido que o jovem apanha já caído no chão, continuando sua caminhada sobre a neve, entre as árvores secas, onde não se vê nenhuma estrada. Esta cena breve introduz a condição de imigrante do personagem, após deixar o prédio em que um conhecido que não lhe permitiria esquecer nada para trás. Em seguida, a cidade apresenta-se ao fundo de um lugar que se assemelha a um lixão, atrás de um bosque com muitas árvores, onde vemos alguns edifícios despontarem. Um policial faz sua ronda em meio aos entulhos acompanhado de cães farejadores. Ao introduzir a personagem de Irina, por sua vez, o filme mostra-nos primeiro um homem aparentemente em situação de rua que dorme sobre o asfalto solitariamente. A cena, então, é tomada pela janela de um carro com insulfilme bastante desgastado que para diante da câmera e ocupa toda a imagem, enquanto a faixa sonora apresenta os sons da porta abrindo e fechando, e de passos ligeiros de um lado para o outro. Logo, o carro acelera novamente e devolve-nos à imagem da rua onde não mais se vê o corpo do homem que repousava sobre o chão. Nesta mesma rua, um ônibus estaciona e Irina desce a pé, atravessando a rua sozinha, rumo ao hospital em que planeja, sem convicção, realizar um aborto.



Figura 7: Fotogramas extraídos de *Outubro* (Sissako, 1993), a partir de planos subsequentes.

Filmado em preto e branco, destacando a presença da neve em um longo inverno, *Outubro* retrata Moscou como uma cidade fria, solitária e vigiada para que as ruas permaneçam limpas (sem a presença do homem sem teto que dormia ao relento ou de um bêbado no parque, recolhido pelo carro da polícia em outra cena). Irina, aparentemente perdida, percorre a cidade de um lugar a outro, enquanto Idrissa faz ligações telefônicas que ninguém atende. O jovem, cuja relação amorosa está aparentemente fadada ao fracasso, é retratado como um estudante africano em terra estrangeira, desejoso de seu retorno. Seu retrato reflete a experiência do próprio realizador, que assim comenta sobre o filme:

Como todos os meus condiscípulos africanos, eu só sabia de uma coisa e tinha dificuldade em encontrar palavras para expressá-la: estava eu em Moscou, neste outro país mundano e, ao mesmo tempo, não estava realmente aqui. E nunca estaria. Meus dias aqui estavam contados, mas não como os de outras pessoas, então eu começava a contar os dias e parava e começava de novo, e assim por diante, e isso por seis anos. É disso que se trata *Outubro*: chegar e partir ao mesmo tempo, sem intervalo. (Tradução nossa)⁹

O sentimento de inadequação de quem se vê fora de casa perpassa a constituição desse personagem que, se não se vê integrado a este novo lugar ou a esta nova cultura, tampouco parece ser suficientemente acolhido para que uma adaptação harmoniosa torne-se possível. A indecisão que repousa sobre a permanência do personagem no país, por mais distante e distinta no que diz respeito ao teor da questão, é traçada em paralelo no filme à pergunta endereçada à Irina quando ela visita uma Igreja, grávida: “você está aqui para uma morte ou para um nascimento?”, ao que a jovem não sabe responder, ainda indecisa quanto à continuidade da gestação. “É estranho. Quase nada mudou em mim. Eu não posso sentir, mas eu sei que está lá. Que nós agora já somos dois” - Irina refletia. Ao mesmo tempo em que se delineia o risco de coabitar um corpo, avizinha-se a necessidade de coabitar uma cidade ou um país.

⁹ No original: “Like all my African co-disciples, I only knew one thing and had a hard time finding words to express it: here I was in Moscow, in this other wordly country, and at the same time, I wasn't really here at all and never would be. My days here were numbered, but not like those of other people, and so I would start counting the days and stop and start again, and so and so forth, and this for six years. That's what *Oktyabr* is about: arriving and leaving at once, without the slightest time in between”. Disponível em: <https://www.torinofilmfest.org/en/11-festival-internazionale-cinema-giovani/film/oktyabr/2334/>. Acesso em: 03 nov. 2023.

Em certo momento, no filme, Idrissa decide visitar Irina. Leva um buquê de flores e telefona para perguntar se seria recebido. Ele bate à porta e aguarda, enquanto um homem branco, mais velho, o observa encostado na parede. Ele o cumprimenta em silêncio e adentra à porta aberta discretamente por Irina. Ao entrar, Idrissa confortavelmente assume o banco à frente de um piano e o toca, como se estivesse em casa. A câmera filma seu rosto à distância e, em seguida, vemos a fachada do prédio, com algumas luzes acesas e outras apagadas, como se o som do piano ressoasse em cada janela. Enquanto ouvimos a música, vemos o senhor, que antes estava diante da porta de Irina, solitário com seu cachorro na sala de casa. Em outro apartamento, uma senhora também sozinha assiste à televisão entediada, mas é chamada por uma vizinha para que, juntas, possam identificar quem seria responsável pelo incômodo. Elas batem à porta de Irina, levando Idrissa a interromper a execução da música. Perguntam se ela não havia ouvido alguém ao corredor, Irina nega. Ela volta ao interior de sua casa e desconversa qualquer coisa com Idrissa, mas é interrompida por alguém que novamente bate à porta. Desta vez, um policial entra e volta a questionar sobre barulhos no corredor. Irina diz estar sozinha e reitera que não ouviu nada. Logo após a saída do policial, Idrissa sai do cômodo em que ele supostamente se escondia, vai até à cozinha, abre um dos armários e, sem solicitar, enche um copo com uma bebida provavelmente alcóolica, descartando todo o restante da garrafa na pia. Visivelmente incomodado com a situação e com a dificuldade de diálogo com Irina, que durante quase todo tempo permanece reticente e silenciosa às suas tentativas de aproximação, ele apanha seu chapéu e vai embora pelo corredor, batendo alto suas mãos uma na outra e em seus joelhos, para que não reste dúvidas sobre a sua presença aparentemente indevida.

Esta sequência, detalhadamente descrita aqui, é sintomática da fratura que cerca não apenas a relação amorosa, mas também a possibilidade de enredar laços de vizinhança. Se, de antemão, observamos o isolamento entre os habitantes desse mesmo prédio com suas vidas privadas e restritas a cada apartamento, a presença desse “estranho” barulhento acaba por perturbar o já improvável convívio. A figura do hóspede bem-vindo confunde-se com a do intruso malquisto.



Figura 8: Fotogramas de *Outubro* (Sissako, 1993), extraídos do arranjo de imagens apresentado na Figura 6.

A execução do piano que incomoda a vizinhança em *Outubro* remete a uma das cenas marcantes de *Timbuktu* (Sissako, 2014), quando um grupo de jovens decide cantar e tocar canções na sala de casa, apesar da proibição expressa dada pelo grupo de jihadistas que havia tomado o controle da cidade. Nesta cena, o que vemos não são vizinhos solitários, entediados e indispostos, mas um grupo de jovens que, apesar de tudo, parecem celebrar coletivamente a vida naquele pequeno cômodo - entre eles, a cantora maliana Fatoumata Diawara, que faz uma participação no filme. Do lado de fora, muitos homens armados rondam os espaços à procura da fonte sonora. Se o policial moscovita só tratou de questionar, respeitosamente, o barulho ao adentrar a casa de Irina; em *Timbuktu*, o cômodo é violentamente invadido, interrompendo a execução da música e iniciando uma perseguição a um dos jovens sobre os telhados.

Neste filme, já não se retrata a questão do estrangeiro que se vê deslocado fora de casa, mas a situação daqueles e daquelas que, estando em sua própria casa, passam a ser como estrangeiros, que precisam reaprender a viver no território sob as leis e as regras de seus invasores. Para onde voltar quando sua própria casa se encontra sitiada? Ou ainda, como pensar a questão da hospitalidade, quando aparentemente já não há, então, mais ninguém apto a desejar “boas-vindas”? Como sugere Derrida:

Boas-vindas, sim, boas-vindas! [...] tentaria então passar [uma tal saudação] de uns aos outros, de um e de uma ao outro, deixando-se assim receber mas também ouvir e interpretar, escutar ou interrogar. Ela buscaria sua passagem através da violência do hóspede que perscruta persistentemente o rito. Porque o risco é grande. Para ter a audácia de dizer boas-vindas, insinua-se talvez que se está na própria casa, que se sabe o que isto quer dizer, estar em casa, e que em casa se recebe, convida ou oferece hospitalidade, apropriando-se assim de um lugar para *acolher* o outro, ou pior ainda, *acolhendo* aí o outro para apropriar-se de um lugar e falar então a língua da hospitalidade (Derrida, 2015, p. 33, grifos do autor).

Guardadas as diferenças, a situação, em *Timbuktu*, com a invasão dos jihadistas, remete-nos àquela do palestino que retorna à terra natal, como Edward Said poderia descrever ao voltar para casa em Jerusalém, a partir dos versos de Mahmoud Darwish (*apud* Butler, 2017a, p. 220): “Fiquei parado à porta, como um mendigo. Como pedir permissão a estranhos que dormiam em minha própria cama?”. Ou ainda: “sou de lá, sou daqui, / mas não estou lá nem aqui” (Darwish *apud* Butler, 2017a, p. 225).

Apesar da evidente distância em relação à experiência palestina, os versos de Darwish devolvem-nos também ao comentário de Sissako que citamos anteriormente a respeito de *Outubro* e ao período vivido por ele em Moscou. Tratava-se, ele dizia, de “chegar e partir ao mesmo tempo, sem intervalo”, não estar, portanto, em lugar nenhum: eis o dilema do desterrado. Afinal, mesmo a volta para casa já não garante, propriamente, um retorno ao que ali ficou, seja para aquele que foi expropriado de seu lar, seja para quem se viu obrigado a emigrar de um país. Assim, Manthia Diawara descreve sua experiência como um maliano imigrante: “para quê regressar à minha terra natal, se, passado uma semana, estou aborrecido? [...] Mal chego a Nova Iorque, começo a sentir saudades. Penso em Bamako, quando estou triste e penso em Bamako, quando estou feliz” (Diawara, 2008, p. 33-34). Há de se habitar um mundo entre-dois, como também sugere Edward Said (2005, p. 67), que dizia: “o exilado vê as coisas tanto em termos do que deixou para trás como em termos do que de fato acontece aqui e agora; através dessa dupla perspectiva, ele nunca vê as coisas de maneira separada ou isolada”. Consideradas as diferenças entre os sujeitos aqui citados, compreendemos que a experiência do desterro mais que atravessa as perspectivas: as forja. Esse ponto de vista de quem ocupa um duplo lugar é especialmente constitutivo do cinema de Sissako que, não por acaso, retrata personagens que precisam se haver sempre, sem intervalo, com a dispersão e com a separação, mas também com os encontros, em contínuo movimento.

2.1.2. Perdas e separações: o desejo de estar junto, apesar de tudo

Como *Outubro, O Jogo* (1988), o primeiro curta-metragem de Sissako aborda relações afetivas cindidas por movimentos de saída ou de entrada, entre alguém que chega e alguém que está próximo de partir. Neste filme, um soldado se despede de sua família e caminha pelo deserto em uma missão de guerra, até ser capturado e fuzilado, deixando para trás a mulher e seu filho, o pequeno Ahmed. Através de uma montagem paralela, a travessia do soldado é articulada às brincadeiras da criança e de outros meninos, seus amigos que batem à porta de sua casa convidando-o para brincar, fingindo também guerrear com armas, fronts e cárceres improvisados - brincadeira que resulta na prisão e no abandono de Ahmed em uma cova sob o chão, onde ele permanece solitário até que sua mãe venha resgatá-lo.

Neste filme, o desejo do reencontro, ainda que não se consolide, apresenta-se ainda de maneira idealizada, conduzido pela imaginação da criança. Em certo momento, enquanto Ahmed dorme junto a sua mãe, ele sonha com o reencontro com o pai e corre feliz, de braços abertos, atravessando as águas de um oásis, para abraçá-lo. A presença das águas, em meio ao deserto, e o gesto de cruzá-las parece simbólico, considerando que o próprio realizador encontrava-se, naquele momento, separado continentalmente dos seus. As duas cenas, com a mãe que o resgata e com o pai que o abraça no sonho, situam a criança em um espaço de acolhimento, quando o reencontro ainda parece possível e a clausura aparentemente poderia ser facilmente interrompida, bastando que alguém lhe desse as mãos. Nos filmes posteriores de Sissako, no entanto, as fraturas e separações mostram-se um pouco mais densas, algumas vezes, intransponíveis.

Chamam atenção no filme, ainda, a presença de algumas imagens aparentemente extra-diegéticas. Logo nos primeiros minutos do curta-metragem, vemos o deserto, em planos abertos, atravessado por um grupo de pessoas que se desloca junto a alguns camelos, em direção ao fora de campo. Sobre essas imagens inscrevem-se os créditos iniciais e finais do filme, assim como a cartela com a citação de Paul Valéry, a qual nos referimos anteriormente. Os corpos em trânsito são vistos à distância ou em contraluz, tornando impossível a identificação de um rosto, de uma personagem. O sentido, no entanto, é claro: são homens, mulheres e animais que caminham sem um destino claro, como povos nômades. Em meio a essa caminhada

coletiva e anônima, com que o filme inicia-se e encerra-se, acompanhamos o pequeno drama familiar calcado na partida solitária do soldado, levado a abandonar sua família e seus pertences. O filme avizinha, portanto, duas caminhadas: a de um grupo nômade que percorre o deserto com seus pertences sobre os camelos em busca de garantir, talvez, a sobrevivência coletiva e a de um homem que precisa partir sozinho em direção a seus inimigos.



Figura 9: Fotogramas de *O Jogo* (Sissako, 1988), a partir de planos subsequentes. Fotogramas apresentados imediatamente após a inscrição do título do filme

Ao fim desse prólogo que abre o filme, somos apresentados a duas imagens um pouco menos legíveis. Vemos algo que aparenta ser a abertura de um túnel e ou de um imenso pote enterrado sob a areia e as ruínas de pequeno um muro, feito de pedras enfileiradas (Figura 9). No plano seguinte, em um *travelling* lateral, a câmera registra um agrupamento de casas, algumas mais precárias que as outras. Diante de uma delas, maior e de alvenaria, o soldado despede-se da mulher e do filho. Levando apenas uma arma, ele atravessa o caminho de duas mulheres. Como o grupo nômade que atravessava inicialmente o deserto, não vemos seus rostos, nem ouvimos suas vozes. No entanto, esse encontro fortuito junto às mulheres, neste vilarejo em meio ao deserto, remete imediatamente ao começo de *Heremakono* (2002), realizado por Sissako quase 10 anos depois, em que acompanhamos não uma partida, mas a chegada de Abdallah à cidade de sua mãe. Antes de chegar à cidade de Nouadhibou,

na Mauritânia, o jovem atravessa o deserto de carro e cruza com um grupo de camelos, desta vez, confinados em pequenos cercados. Nas últimas imagens em que acompanhamos essa travessia apresentam igualmente duas mulheres, uma mais próxima, outra mais distante.



Figura 10: Fotogramas de *O Jogo* (Sissako, 1988), apresentados em sequência consecutiva.



Figura 11: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), apresentados em sequência consecutiva.

Tal como a presença do pequeno muro em meio à areia do deserto ou a presença dos camelos, que não encontra sentido imediato na trama de *O Jogo* e só poderia ser compreendida a partir de sua aproximação com outras imagens, a

recorrência da aparição da dupla de mulheres solitárias, a anunciar um movimento de chegada ou de partida, não poderia igualmente oferecer um sentido oculto a ser decifrado pelo trabalho analítico. Parece-nos que Sissako trabalha a partir de unidades formais que tendem, em seus filmes, como temos observado na aproximação entre as imagens, a se repetir, se alterar e a se ressignificar, como na escrita de um poema ou na coreografia de uma dança muito sutil, feita de gestos e movimentos singulares, mas nunca idênticos. Destaca-se, neste caso, a presença dos camelos (que remetem às caminhadas nômades) e das mulheres solitárias cujos corpos estão inteiramente cobertos por um véu (conhecido na Mauritânia como “*mulafa*” ou “*melhfa*”, a vestimenta típica das mulheres mouras nesta região) que se repetem nos filmes. Destas últimas, poderíamos também aproximar a imagem da mãe de Ahmed, em *O Jogo*, à procura pelo filho, quando ele não retorna para casa após a brincadeira com os amigos. Enquanto os homens emigram, brincam e guerreiam, as mulheres, neste caso, estão a esperar, a zelar pelas chegadas e partidas ou a cuidar dos seus – uma perspectiva que arrisca a idealização/romantização sobre as representações femininas nos filmes e que, no entanto, assim como a representação das crianças, complexificam-se em outros filmes de Sissako, como veremos.



Figura 12. Fotogramas de *O jogo* (Sissako, 2002), apresentados em sequência consecutiva. Na primeira linha, a mãe de Ahmed procura pelo filho perdido. Na segunda, após encontrá-lo, ela lava seu corpo e seus cabelos sujos de areia.

De todo modo, acreditamos que a abordagem reiterada das relações familiares e afetivas nos filmes de Sissako remetem, de certa forma, à experiência de desamparo própria à situação dos exilados, que não vivenciam apenas a saudade de casa, mas também de quem foi deixado para trás (seja a família, os amigos ou os vizinhos, aqueles que constituem a memória afetiva de um lar para onde o retorno se tornou impossível). Mais uma vez, o exílio não incide sobre a relação com um território apenas, mas sobre um estado de existência, um modo de vida então irrecuperável.

É importante considerar, nesse sentido, que a experiência do exilado é, antes de mais nada, uma experiência de perda, de separação e de abandono. Em seu livro autobiográfico “Fora do Lugar: memórias”, Edward Said (2004), radicado por quase 40 anos nos Estados Unidos, relata como, a cada vez que precisava voltar para este novo lar, era atravessado por uma imensa tristeza, como se aquela partida fosse novamente a primeira. A esse respeito, Alves, Braga e Chatelard (2019, p. 5), destacam o desejo de Said de estar próximo de sua mãe, “enlaçado por seu amor e não separado dela a contragosto”. Neste livro de memórias, em que o intelectual se aproximava da morte, é a ela que ele decide endereçar uma carta, resgatando suas lembranças. O retorno da figura materna e também paterna, fundamentais no cinema de Sissako, remete ao sonho dessa espécie de comunhão que repousaria no seio da família (como na imaginação de Ahmed), mas que não poderia passar de uma idealização para o exilado que teme pela partida, mas também receia o retorno (já que o mundo nunca voltará ao seu estado anterior). Como dizia Said (2004, p. 321-322),

[...] algo como a invisibilidade daquele que parte, a saudade que sente e a que deixa talvez nos outros, somada à intensa, repetitiva e previsível sensação de desterro que nos arrasta para longe de tudo o que conhecemos e que pode nos confortar, essas coisas nos fazem sentir a necessidade de partir por causa de alguma lógica anterior, mas autocriada, e de uma sensação de arrebatamento. Em todos os casos, porém, o grande temor vem do fato de que a partida é o estado de ser abandonado, muito embora sejamos nós que estejamos partindo.

Como Said, que encontrou na escrita e na atividade intelectual um amparo para seu sofrimento, Sissako parece dedicar seus filmes à elaboração de uma relação com o mundo mediada pela situação de exílio a que, em grande medida, o próprio cinema o conduziu, quando ele deixa o Mali para estudar em Moscou. Como sugere Amaranta Cesar (2012, p. 199), “se o cinema foi o pretexto para que Abderrahmane viesse a circular pelo mundo e se tornasse um nômade, seus filmes invariavelmente

incorporam seus deslocamentos, e mais que isso provocam, motivam e viabilizam novos trânsitos”. Ao dirigir-se às relações afetivas e à necessidade de desenvolver formas de reciprocidade entre homens, mulheres e crianças, para quem o abandono e as separações colocam-se como um imperativo, o cinema de Sissako acaba por retratar incomunicabilidades, disjunções e isolamentos, entre o abandono e o reencontro, acolhimentos e hostilidades.

2.2. Entre lá e cá: fronteiras e vizinhanças

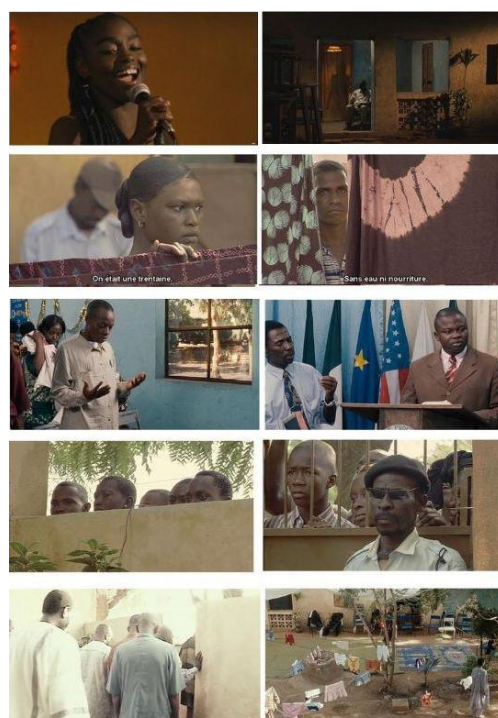


Figura 13: Arranjo de imagens composto a partir, respectivamente, de fotogramas dos filmes *Heremakono* (Sissako, 2002), *Timbuktu* (Sissako, 2014) e *Bamako* (Sissako, 2006). Fotogramas reunidos por afinidades e diferenças, considerando a presença daqueles/as que chegam ou ensaiam partir (atravessados/as pelo desamparo, de um lado; ou pela violência, do outro). Em contraponto à aproximação entre os dois primeiros filmes, consideramos as relações entre o dentro, o fora e suas interseções, a partir de *Bamako*. Fotogramas organizados de acordo com a sua ordem de aparição nos filmes, respeitando os pontos de corte ou a continuidade de uma mesma sequência, a cada linha apresentada.

“Portas de ferro, janelas de ferro, grades de ferro... Através das grades, olho para fora, onde a vida é tão bonita. Quando voltarei para casa? Quando poderei voltar para casa novamente?” – em determinado momento em *Heremakono*, em um karaokê, esses versos são cantados em mandarim por Tchu, um vendedor ambulante chinês que anda pelas ruas de Nouadhibou vendendo relógios e bugigangas. “Nada é mais trágico na vida do que perder a liberdade”, ele diz pouco antes de começar a cantar. A errância de Tchu que perambula solitário pelo oeste da Mauritânia revela-se aqui, contraditoriamente, claustrofóbica. Para ele, o exílio apresentaria-se como uma espécie de prisão - pelo menos, é o que expressa a única cena em que ouvimos sua voz, não por acaso, falando e cantando em sua língua materna (esta, que certamente faz-lhe tanta falta).

O nomadismo, “supostamente libertador”, como destacava Édouard Glissant (2021, p. 34) ao retomar o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, que o elogiavam em oposição ao sedentarismo (“cuja raiz intolerante fundaria a lei”), reflete-se, neste caso, no sofrimento do exilado, desenraizado e melancólico. Como questiona Glissant (2021, p. 35): “o nômade não seria sobredeterminado por suas condições de existência? E o nomadismo, não o gozo da liberdade, mas uma obediência às contingências constrangentes?”.

Se as contingências podem ter levado Tchu a emigrar em busca de sobrevivência, talvez como um tipo de “nômade circular” de que nos fala Glissant, aquele que não tem um intuito invasor ou conquistador, mas que seria como os “agricultores que peregrinam de fazenda em fazenda, [ou os] atores de circo que passam de cidade em cidade”; por outro lado, sua peregrinação “encarcerada” pela impossibilidade do retorno, contrasta-se, nos filmes de Sissako, com dois outros modos de perder a liberdade a partir dessa relação com a casa ou com o lar: seja a partir justamente de um retorno que aparece então fraturado pelo encontro com a diferença, como no caso de Abdallah em *Heremakono*; ou, como já adiantamos, quando já não há para onde retornar, já que a própria casa tornou-se um espaço outro, como no caso das pessoas que, impossibilitadas de partir, resistem à invasão jihadista em *Timbuktu*.

No arranjo de imagens (Figura 13), apresentamos os fotogramas destes dois filmes, organizados em torno dessa questão fundada na relação com o próprio território que, de alguma forma, se tornou estranho, tanto àqueles que retornam quanto aos que já não podem sair. A este conjunto, são atraídos fotogramas de

Bamako (2006), filme realizado entre *Heremakono* (2002) e *Timbuktu* (2014), em que as relações entre o interior e o exterior, o dentro e o fora, o “eu” e o Outro, apresentadas a partir de um mundo feito de inúmeras cisões, revelam possibilidades de interseções e diálogos, sem que, com isso, as diferenças venham a ser suprimidas.

2.2.1. A vida entrevista pelas grades do exílio, da janela de casa

O retorno de Abdallah em *Heremakono* evoca, em parte, a biografia do próprio Sissako, como uma espécie de “nômade em casa”, como o chamou o pesquisador nigeriano Akin Adesokan (2010, p. 144), considerando o caráter expatriado de seu cinema e a complexidade da questão identitária, quando a relação com o território não seria capaz de reivindicar um pertencimento imediato. “Como pode ser um africano depois de dez anos em Moscou e outros dez anos em Paris? E o que significa ser um africano se, na sua juventude, você foi um forasteiro no Mali e não falava a língua de sua mãe na Mauritânia?”, perguntava Emile Fallaux, conforme também destacara Adesokan. Em uma entrevista feita por Fallaux à Sissako, ele descreve parte da biografia que atravessa a obra do realizador, como um estrangeiro por onde passa. Assim, ele relata:

Como uma criança em Bamako, a capital do Mali, Abderrahmane (ou Dramane, como ele é chamado por seus parentes) era considerado um forasteiro étnico. Sua mãe nasceu em um grupo nômade constituído na Mauritânia, enquanto a família de seu pai veio de uma área de fronteira naquela região. Os bisavós de Dramane haviam abandonado o seu sobrenome mauritano, Ould Hamid, e adotado o nome de um poderoso empresário maliano, Sissako. Mas ninguém se enganava. Entre os negros de Bamako, sua aparência física se destacava. Hoje, um homem magro, de pele clara e feições árabes me encontra. [...] Dramane cresceu em um ambiente comunitário próspero, com irmãos e irmãs, e esposas dos dois casamentos de seu pai. Mais tarde, ele se tornou um líder estudantil, um apaixonado orador público contra o governo antidemocrático do Mali. Aos dezoito anos, teve que fugir do país e refugiou-se na casa de sua mãe, que já havia se separado de seu pai e voltado para Nouakchott, capital da Mauritânia. Mas mais uma vez, Dramane era um estranho; ele não falava Hassaniya e seu nome não parecia mauritano (Fallaux, 2004, p. 57, tradução nossa).¹⁰

¹⁰ No original: “As a kid in Mali’s capital Bamako, Abderrahmane (or Dramane as he is called by his kin) was considered an ethnic outsider. His mother was born into a full-blown nomad group in Mauritania, while his father’s family hailed from a border area in that region. Dramane’s great-grandparents had dropped their Mauritanian family name of Ould Hamid and adopted the name of a powerful Malinese businessman, Sissako. But no one was fooled. Among the Bamako blacks, their physiques stood out. [...] Dramane grew up in a well-to-do communal ambience, with brothers and sisters and wives from his father’s two marriages. Later he became a student leader, a passionate public speaker against the undemocratic Mali Government. At eighteen he had to flee the country and found refuge at the home of his mother, who by then had separated from his father and returned to Nouakchott, the capital of

Como o jovem Dramane, Abdallah chega à casa materna em *Heremakono* e parece não encontrar quase nada que lhe pareça propriamente familiar; para os vizinhos e conhecidos, ele tampouco poderia se assemelhar a um conterrâneo, ainda que também não seja suficientemente estrangeiro para ser reconhecido como um imigrante em travessia, como outros personagens do filme. Como um desterrado (que já perdeu a referência de um território próprio), isolado e solitário, ele reclama que não conhece ninguém e os novos hábitos, que ele adquiriu longe dali, tornaram-se estranhos à própria mãe. No filme realizado logo após *A vida sobre a terra*, é a falta e a separação (e não mais o reencontro e a identificação, como no filme anterior) que marcam a caracterização do retorno do personagem. Sua chegada à Mauritânia, perdido em meio ao deserto e com o carro quebrado, já é bastante significativa nesse sentido. Sozinho com suas malas, nenhum parente ou amigo viria lhe resgatar e nem sequer veremos, depois, sua mãe a recebê-lo com contentamento. O filme, inclusive, opta por não registrar essa cena de um reencontro, que poderia qualificar o retorno e a relação entre mãe e filho como uma espécie de comunhão. Observamos, ao contrário, Abdallah a dividir o pequeno espaço de um carro com outros homens de feições e trajes diversos, com quem ele não teria nada em comum.

Mauritania. But once more Dramane was an outsider; he did not speak Hassaniya and his name did not sound Mauritanian".



Figura 14: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), apresentados em sequência consecutiva.

Ao acompanharmos esse trajeto de Abdallah rumo a Nouadhibou, observamos o deserto, visto através da janela do carro, como uma planície arenosa com pequenos cumes que se separa do céu apenas pela linha do horizonte, sem estradas demarcadas ou direções seguras. O pequeno carro, no entanto, cruza com pedestres, contorna algumas moradias e alcança uma espécie de *check-point* ou um posto de fronteira, onde a bandeira da Mauritânia encontra-se hasteada entre duas tendas. O motorista desce do carro, provavelmente para solicitar autorização para prosseguir. Pouco depois, as crianças, ali, são quem se incumbem de erguer a cancela, liberando a passagem. A partir de um plano lateral, observamos como não há nenhuma barreira física atrás delas que, de fato, impediria o tráfego (Figura 14). A pequena barreira parece funcionar quase como uma limitação provisória, eficaz apenas pela convenção respeitada. Pouco depois, voltamos a ver todos os passageiros reunidos no interior do carro, apertados uns ao lado dos outros.

Essa cena nos interessa precisamente pelo modo com que Sissako introduz uma relação entre sujeitos desconhecidos e um território aparentemente aberto, mas

também ele ordenado e limitado fisicamente. Em meio ao deserto, o pequeno carro é partilhado por vários homens que, além do destino comum, não parecem guardar afinidade entre si. No interior do veículo, todos os corpos se tocam, mas nenhum deles estabelece qualquer contato visual. A tarefa do cinema trata, aqui, como bem caracteriza César Guimarães em outro contexto, “menos de enquadrar o outro filmado do que reunir, no quadro, um e outro, *uns diante dos outros*” (Guimarães, 2017, p. 21, grifos do autor), produzindo uma imagem coabitada por muitos, em sua singularidade e diferença. Esse modo de coabitação deslocado, incapaz de produzir um laço comunitário coeso, desde o início do filme, coloca em cena trânsitos e experiências migratórias que atravessam o Saara naquela região de distintas formas (como destacamos anteriormente, não deixam de se fazer presentes nesse trajeto os camelos reunidos em currais, remetendo a outros nomadismos).

Ao chegar à Nouadhibou, observamos mais atentamente o isolamento de Abdallah, com suas camisas de botões, seus livros e quase nenhum traquejo social para lidar com as diferenças e singularidades da cultura local - comporta-se, de fato, como um forasteiro, ainda que tenha acabado de chegar à casa de sua própria mãe. Destacamos duas cenas relevantes nesse sentido no arranjo que introduz esta seção (Figura 13). Uma seria aquela em que Abdallah conversa com uma vizinha, na porta de casa. Ele queixa-se da própria solidão, quando é deixado falando sozinho para que sua interlocutora receba um homem desconhecido que a aguarda na porta de casa. Os dois, a vizinha e o desconhecido, são apresentados por um amigo em comum e ela o convida para entrar em sua casa. A câmera fixa, diante de Abdallah, apenas gira seu eixo sobre o tripé para acompanhar a saída da vizinha, que é observada, pelo personagem e pelos espectadores, através de inúmeros véus translúcidos dependurados sobre varais, criando uma sobreposição de camadas que se interpõem por alguns instantes ao nosso olhar. Seria como se a distância entre os dois ganhasse tal profundidade que seria impossível que um alcançasse, de fato, o outro. São vizinhos, mas não partilham um mesmo terreno sensível, portanto, conversam, mas não dialogam.

Em outra cena, Abdallah visita uma casa em que estão reunidas quatro amigas de sua mãe. Ela gostaria de apresentá-lo a elas antes de sua partida, mas como tem coisas para resolver fora dali deixa o filho e vai embora. Abdallah senta-se no chão diante do grupo de mulheres que se dispõem em um semicírculo à sua frente, posicionando-se, aparentemente, menos como um convidado do que como alguém a

ser inquirido, como acaba por acontecer. Todas elas são mais jovens que sua mãe, sendo que a maioria apresenta o corpo inteiramente coberto com *mulafas* de diferentes cores e apenas uma, sentada no canto, próxima a Abdallah, de pele negra retinta, apresenta-se de vestido estampado, com os cabelos, o colo e os braços expostos. Talvez, tenham a mesma idade que Abdallah, mas comportam-se como se estivessem diante de um garoto, que nada sabe da vida. Inicialmente, elas tentam comunicar-se com ele em *hassaniya*, mas como Abdallah diz nada entender, a jovem de vestido, que provavelmente também teria vindo de outro lugar, passa a traduzir as perguntas para o francês. De todo modo, diante do desconforto de Abdallah e das trocas de palavras ditas por ele equivocadamente em *hassaniya*, na tentativa de demonstrar algo que ele havia aprendido, as jovens passam a debochar de sua postura, valendo-se do desconhecimento de Abdallah do dialeto local para comunicar-se entre si, em zombaria. Visivelmente incomodado, Abdallah levanta-se e sai, recusando a hostilidade daquela recepção que não se assenta apenas na dificuldade de comunicação, mas na ausência de disposição para o acolhimento desse estranho que foi convidado a tomar um chá, mas que nem sequer chega a ser servido.

A solidão do desterrado que poderia resultar na exclusão, no ressentimento ou na ruptura, no entanto, não é predominante em *Heremakono*. Em certo momento, encerrado em seu quarto solitariamente, Abdallah escuta o som de uma festa na vizinhança, onde homens, mulheres e crianças cantam e dançam reunidos. Após alguns instantes em que ele permanece sentado apenas a ouvir a música e os ruídos, o jovem levanta-se e anda em direção à porta. Ao sair de casa, ele ensaia brevemente uma pequena dança com os braços, tocado pelo ritmo da música – quase como se, por um instante, o seu profundo isolamento, encerrado na leitura de seus livros e no desejo de partir, fosse tomado pela brecha de uma breve convivência coletiva. Quem sabe, onde a palavra já não constitui o liame em uma comunidade, um canto, uma dança ou uma música pudesse ser capaz de restaurar conexões ou interlocuções possíveis.



Figura 15: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002) extraídos do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.

Como os pequenos lampejos de que nos fala Georges Didi-Huberman (2011b), a comunidade não poderia ser apreendida de forma fixa, substancial ou homogênea. É importante lembrarmos que a comunidade não se constitui de maneira estável, a partir da constituição de um vínculo ou de uma relação consolidada, mas, como ressalta André Duarte (2014, p. 214), é “da ordem da experiência e dos acontecimentos instantâneos, ela aconteceria em manifestações transitórias que se instauram e se destituem logo a seguir”. Por isso, para Jean-Luc Nancy (2016a), é importante caracterizar a comunidade como inoperante, como algo que não se constitui enquanto obra, que não se estabiliza. O que interessa a *Heremakono*, ao acompanhar Abdallah e suas relações de parentesco ou de vizinhança, é justamente a necessidade e o desafio de não permitir que a diferença viesse a ser diluída em uma relação endógena dos que compartilham uma mesma língua, um mesmo sangue ou apenas um mesmo território.

No filme, se o retorno de Abdallah não prefigura uma comunhão harmônica, sua errância em Nouadhibou (que, por vezes, aparenta ser uma pequena vila, mas é a segunda maior cidade da Mauritânia) também não poderia ser da ordem de um confronto intolerante, que se interessaria por impor ao outro um modo de vida. Sua

presença na cidade constitui-se a partir de uma vulnerabilidade, cuja relação com o território apresenta-se muito precária. Nesse sentido, a errância dos imigrantes, como a de Abdallah, seria muito distinta daquela que se assenta sobre um “desejo devastador de sedentarismo” e de conquista, o tipo de nomadismo que Glissant chamou de “invasor”, talvez mais próximo do gesto dos jihadistas em *Timbuktu*, considerando aquele que, nas palavras do autor, “não poupa seus efeitos, [que] é uma projeção absoluta avante: um nomadismo em flecha” (GLISSANT, 2021, p. 35).

No arranjo de imagens que apresentamos (Figura 13), a cena em que Abdallah em *Heremakono*, coloca-se a dançar, visto de costas através da porta da casa de sua mãe (como um gesto duplo de saída e de encontro, que constitui ao mesmo tempo um breve vínculo comunitário, mas também afirma um desejo de liberdade, de braços abertos, rumo ao que se constitui fora dali, simultaneamente dando as costas à porta de casa e andando em direção ao Atlântico), contrasta-se à imagem da prisão das mulheres em *Timbuktu*, vistas através das grades, de frente para a câmera: mulheres que, no filme, não terão sequer o direito de fantasiar sua própria liberdade, já que mesmo libertas do cárcere, continuarão impedidas de transitar ou mesmo de existir como quiserem.



Figura 16: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002) e *Timbuktu* (Sissako, 2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.

A aproximação entre *Heremakono* e *Timbuktu* leva-nos a considerar a construção narrativa dos dois filmes, ambos, únicos longas-metragens na filmografia de Sissako, majoritariamente ancorados no trabalho da ficção. No entanto, enquanto *Heremakono* é um filme que se vale de lacunas e brechas narrativas, mais interessado nas ambiguidades e metonímias postas em cena, oferecendo sentidos mais cifrados ao espectador; *Timbuktu* embasa-se em uma estrutura dramática mais coesa, assim como em certa linearidade da dramaturgia, sobretudo ao acompanhar o enredo da família de Kidane, que constitui um protagonismo evidente neste filme. Ainda que

Timbuktu também seja feito por atores não-profissionais em sua maioria, tal como outros filmes de Sissako, sua realização aparentemente menos aberta às contingências difere-se de *Heremakono*, em que, como comenta o próprio realizador “os principais elementos não estavam planejados”, “tudo que acontecia em um dia [de filmagens] determinava o seguinte” (Barlet, 2003): um filme que, como diria Jean-Luc Comolli (2008), permite-se ser “atravessado, furado, transportado pelo mundo”.

Entre todos os longas-metragens de Sissako, *Timbuktu* é o que menos se deixa atravessar pela cena do documentário, tal como descrita por Comolli, aquela que cede espaço para o real, que se constituiria em fricção com o mundo.¹¹ Talvez, os riscos envolvidos em registrar a ocupação de um grupo radical islâmico no Mali e a necessidade de relativo controle do set de filmagens (que precisou ser montado na cidade de Ualata, na Mauritânia, por questões de segurança), tenham levado o cinema a se valer mais fortemente de um programa prévio, ainda que o filme esteja longe de constituir um roteiro totalizante ou totalitário, próprio ao espetáculo.¹² *Timbuktu* estaria, talvez, mais próximo à orquestração de uma dança, rigorosamente coreografada.¹³

¹¹ Para Comolli (2008), o documentário, feito “sob o risco do real”, seria aquele que se abre às fissuras do mundo, permitindo que os riscos venham a constituir, a ameaçar ou a tensionar a cena, a fundá-la em última instância. A cena do documentário é portanto esta que acolhe, por sua vez, o impensado dos corpos, ligada à realidade de sua manifestação, em oposição ao roteiro e ao programa prévio, subvertendo as “ficções totalizantes do todo”: “os roteiros que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar se querem totalizantes, para não dizer totalitários. Programas que não se ocupam daquilo que do real lhes escapa, que se imaginam sem restos, sem exterioridade, sem tudo que estivesse fora do cálculo (como falamos de fora-de-campo ou fora-da-cena). A versão do mundo que eles nos propõem é acabada, descrição fechada” (Comolli, 2008, p. 172).

¹² Em algumas entrevistas, Sissako ressalta, por exemplo, a liberdade conferida por ele ao trabalho dos atores, que não se atêm à roteirização das falas, abertas ao improviso. De acordo com o realizador (Reitzer, 2014), a respeito de seu trabalho com os atores: “Antes da primeira tomada, falo sobre a situação, descrevo o contexto, mas não falo muito sobre o texto, que nem sempre está escrito. Não há ensaios, mas um primeiro teste filmado. Eu confio nas pessoas. Por exemplo, para a cena do interrogatório de Kidane [protagonista do filme], eu apenas disse ao ator: ‘Você tem que falar sobre sua filha, isso é o que importa. Você não tem medo da morte’. Depois disso, é ele quem encontra todas as suas falas. Quando diz: ‘não tenho medo da morte, ela tem lugar em mim’, é o tuaregue que fala. Quando ele fala da filha: ‘toda manhã ela traz o leite pra mim’, é a mesma coisa, ele sabe como é, porque ele é de lá”.

¹³ A importância da música para *Timbuktu* reforça, particularmente, uma relação com o gesto coreográfico de Sissako, especialmente considerando ser este o primeiro em que Sissako trabalha com uma trilha sonora original, composta especialmente para o filme por Amine Bouhafa. Isso parece evidente no modo com o que o filme orquestra certa disposição rigorosa dos corpos sobre o espaço, como a presença dos jihadistas sobre os telhados que parecem posar para a câmera. Destaca-se, ainda, cenas em que o gesto coreográfico é ainda mais claro, como a execução de uma dança contemporânea por um dos jihadistas ao longo do filme, produzindo um intervalo ou uma distância em relação à violência e a brutalidade da ocupação, ou a cena em que vemos o jogo de futebol, então proibido, ser jogado por um grupo de garotos sem a bola. A respeito desta última cena, Sissako ainda comenta, de maneira mais explícita: “É uma coreografia, um balé, então a música tem que carregar



Figura 17: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002) e *Timbuktu* (Sissako, 2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13. Nas duas imagens do canto esquerdo, referentes à *Heremakono*, observa-se a construção da montagem no filme que apresenta, em paralelo, a festa em que mulheres e crianças dançam no meio de uma roda, e Abdallah a dançar sozinho na porta de casa. No canto direito, nas imagens de uma mesma cena em *Timbuktu*, a notamos o momento quando Kidane, um dos protagonistas, dirige-se a seu julgamento, avistando, no caminho, as mulheres atrás das grades.

2.2.2. Discórdias e desentendimentos

Em inúmeras entrevistas e, inclusive, no material de divulgação oficial de *Timbuktu* distribuído no Kit para a Imprensa, Sissako retoma a notícia do incidente que teria o inspirado a realizar o filme. Ele declara:

Em 29 de julho de 2012 em Aguelhok, uma pequena cidade no norte do Mali – mais da metade estava sendo ocupada por homens que eram em sua maioria forasteiros – ocorreu um crime inenarrável ao qual a mídia em grande parte fez vista grossa. Um casal de trinta e poucos anos, abençoado com dois filhos, foram apedrejados até a morte. O crime deles: eles não eram casados.¹⁴

A brutalidade absurda e insensata dos jihadistas diante de “pessoas que morreram por amar umas às outras”, nas palavras de Sissako, foi noticiada tanto em uma pequena matéria de jornal a qual o realizador teve acesso quanto em um vídeo divulgado na internet que registrava com detalhes esse apedrejamento, justamente no momento em que Sissako havia decidido voltar a morar com sua família na Mauritânia depois de anos vivendo exclusivamente na França. O horror deste acontecimento e a banalidade da sua divulgação teriam comovido o cineasta profundamente, fazendo-o se sentir impelido a realizar *Timbuktu*, filme que

isso, como se estivéssemos no Bolshoi” (Reitzer, 2014, tradução nossa). No original: “*C’est une chorégraphie, un ballet, donc il faut que la musique porte ça, comme si on était au Bolchoï*”.

¹⁴ No original: “*On July 29th, 2012 in Aguelhok, a small city in northern Mali – more than half of which was being occupied by men who were mostly outsiders – an unspeakable crime took place to which the media largely turned a blind eye. A thirty-something couple, blessed with two children, were stoned to death. Their crime: they weren’t married*”. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/f/timbuktu/>. Acesso em: 03. nov. 2023.

inicialmente, como relatado pelo realizador, havia sido pensado para ser um documentário sobre a ocupação jihadista no Norte do Mali.¹⁵ O filme ficcional, portanto, apresenta-se como uma reação de Sissako à intensidade da violência e do sofrimento vivenciado por homens, mulheres e crianças no país em que ele cresceu e viveu grande parte da sua juventude. O nome provisório original do filme, que se chamaria apenas “*Le changrin des oiseaux*” (algo como “a tristeza dos pássaros”, em português), destaca o caráter mais poético da abordagem de Sissako sobre o conflito, mas a escolha pelo título *Timbuktu*, como sugerem Fofana e Hall (2017, p. 8), remete à experiência concreta dos habitantes que vivenciaram a ocupação em 2012, ao mesmo tempo em que aciona um repertório de ideias sobre a África ocidental ligadas à cidade mundialmente conhecida como um dos mais importantes centros de alta cultura e de erudição islâmica (diferente de outras cidades igualmente ocupadas pelos jihadistas no Norte do Mali como Gao, Kidal ou Goundam).

Timbuktu pode ser considerado o filme mais bem sucedido da filmografia de Sissako, tendo em vista suas indicações a premiações, sendo vencedor de sete César (considerada a maior premiação de cinema na França), incluindo o de Melhor Filme, Melhor Realizador e Melhor Argumento Original, além de ter sido indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2015, sendo assim o primeiro filme mauritano a ser nomeado na categoria, ainda que não tenha ganhado a estatueta. *Timbuktu* também foi o único filme africano selecionado em 2014 para competir pelo Palma de Ouro, principal prêmio no Festival de Cannes, sendo contemplado com dois prêmios menores no Festival. Muito bem recebido portanto nos circuitos de exibição, sobretudo na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, *Timbuktu* foi considerado o filme africano

¹⁵ Sissako faz questão de ressaltar em quase todas as entrevistas dadas sobre o filme sobre o seu desejo inicial de realizar um documentário, destacando que os riscos envolvidos tanto em relação à equipe quanto àqueles que participariam dando seus depoimentos ao filme, o fariam desistir do projeto inicial e elaborar um roteiro ficcional na companhia de sua esposa, a roteirista Kessen Tall. Essa questão revela, como sugere Taoua (Cazenave *et al.*, 2016), o esforço do realizador de lidar com esse dilema e considerar “as opções disponíveis para ele como cineasta em um conjunto muito específico de circunstâncias”. Em uma entrevista (Dowd, 2014), Sissako comenta sobre o desejo de inicialmente realizar um documentário, mas ao compreender os riscos e a pouca liberdade que teria ao filmar os envolvidos, acabou levando o realizador a desistir da ideia. Ele diz: “*I thought at first I could just go with my video camera and talk to people about what they think of foreigners telling them they're bad Muslims if they play football or sing or don't wear modest clothing. [...] Then I started to worry what might happen to them afterwards. The jihadists would find out what had been said so I realised no one would be free to speak their own mind*”. Em relação às filmagens, ele comenta: “*I planned to shoot in Mali. But when I was there for research there was a bombing in Timbuktu outside the army barracks and I worked out there could be a lot of disruption from the Islamists and maybe worse. [...] In the end the filming was almost all in Mauritania where the authorities were helpful. But we also shot for two days in Timbuktu*” (Dowd, 2014).

mais visto na França, com mais de um milhão de espectadores só neste país; por outro lado, o filme recebeu duras críticas, foi envolvido em polêmicas, além de receber ameaças de cancelamento ou suspensão de sessões, no subúrbio de Paris, na França, e em Burkina Faso, durante o FESPACO, o Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou (Forster, 2015b; Taoua, 2015).

Antes de ser exibido nos festivais citados acima, *Timbuktu* teve sua estreia em 2014 em Nouakchott, na Mauritânia, em um festival realizado em colaboração com o Ministério da Cultura do país. Participaram da sessão o então presidente da Mauritânia, Mohamed Ould Abdel Aziz e muitos ministros do governo, considerando que Sissako havia se tornado assessor cultural do presidente (Mohamed, 2014; Taoua, 2015). Essa ligação entre o realizador e Abdel Aziz rendeu fortes críticas, informando fortemente o modo com que *Timbuktu* foi compreendido e recebido por parte do público. Ao analisar as críticas recebidas pelo realizador, Taoua descreve o então presidente da Mauritânia, como

[...] um militar de alta patente que chegou ao poder por meio de uma série de golpes, antes de se candidatar a uma eleição em que aparentemente venceu em 2009. No entanto, os partidos políticos de oposição na Mauritânia boicotaram a eleição presidencial em 2014, na qual Abdel Aziz ganhou outro mandato de cinco anos com 82% dos votos [...]. O presidente da Mauritânia é creditado por ter ajudado a negociar um cessar-fogo envolvendo grupos terroristas no norte do Mali e tem laços estreitos com os Estados Unidos e a França em suas iniciativas de contraterrorismo na região. Ao mesmo tempo, ele é visto dentro e fora de seu país como um líder que detém dissidentes e não garante a liberdade de expressão necessária para o debate aberto de questões controversas como a escravidão (Taoua, 2015, p. 275, tradução nossa).¹⁶

Ao aceitar o posto de assessor cultural da presidência da Mauritânia, Sissako teria sido considerado um cineasta engajado que ignoraria as principais mazelas de seu próprio país, conforme sugeriu Siegfried Forster (2015a), em um texto publicado no portal da rádio francesa RFI. A polêmica envolvendo o realizador iniciou-se com uma acusação grave feita pelo jornalista Nicolas Beau, no site *Mondafrique.fr*, de que o realizador teria filmado *Timbuktu* em defesa do governo repressor e corrupto de

¹⁶ No original: “a high-ranking military officer who arrived in power by a series of coups before standing in an election that he ostensibly won in 2009. However, political opposition parties in Mauritania boycotted the last presidential election in 2014, in which Abdel Aziz won another five-year term with 82 percent of the vote [...] The Mauritanian president is credited with having helped negotiate a ceasefire involving terrorist groups in northern Mali and has close ties with both the United States and France in their counterterrorism initiatives in the region. At the same time, he is viewed inside and outside his country as a leader who detains dissidents and does not guarantee the freedom of expression that is necessary for open debate of contentious issues such as slavery”.

Abdel Aziz e de modo a ocultar questões relativas à crise humanitária ligada à persistência da escravidão na Mauritânia, país que possui dados realmente alarmantes a esse respeito sendo recorrentemente denunciado por ativistas e defensores dos direitos humanos (Taoua, 2014; Forster, 2015; Péron, Gester, 2015). A questão teve grande repercussão na mídia e nas redes sociais, dando lugar, por exemplo, a uma matéria publicada pelo jornal francês *Libération*, que apresentava uma fotografia de Sissako com as mãos nos olhos, aos prantos, logo após ao subtítulo: “as ligações do cineasta com o poder mauritano geram inquietação em torno do grande vencedor dos César”. A matéria relata como, no dia seguinte à premiação, já haviam inúmeros artigos hostis em relação ao filme circulando na internet, especialmente em reação ao texto de Beau,¹⁷ cuja agressividade é descrita com clareza no portal do *Libération* da seguinte forma:

Ele [Beau] descreve Sissako como “o amigo dos ditadores”, “cineasta nas horas vagas”, na verdade “assessor cultural do presidente Aziz” e “BHL das dunas” - orgulhoso de sua fórmula, Beau o reitera quatro vezes em uma investida cuja violência exige cautela. Ele o acusa de ter subido ao poder para se beneficiar da logística militar do país e de um “tratamento confortável”. Mais seriamente, afirma que Sissako teria feito um filme sobre a subsistência da escravatura na Mauritânia, se não tivesse deixado-se dissuadir pelo ditador local, que o teria convidado a dedicar-se a estes “jihadistas perversos que tanto preocupam nossos amigos ocidentais”. Daí ser *Timbuktu*, um “espetáculo ruim e enfadonho”, segundo ele.¹⁸

Na matéria publicada no *Libération*, Sissako rebate aos ataques de Beau, acusando-o de tentar desestabilizá-lo por ser financiado por um opositor do governo mauritano, o banqueiro Mohamed Ould Bouamatou. Aos jornalistas (Péron; Gester, 2015), Sissako afirmara: “não sou militante de nenhum partido, não apoio ninguém e nunca participei numa reunião. Eu nunca agradeci a ele em nenhum discurso. Eu tenho o status de um embaixador cultural, só isso”.¹⁹ Em outra entrevista posterior,

¹⁷ O texto de Beau, “*Abderrahmane Sissako, une imposture mauritanienne*”, foi publicado em fevereiro de 2015 e retirado do ar no mês seguinte, pelo conteúdo “malicioso” (Cazenave et al., 2015).

¹⁸ No original: “*il décrit Sissako comme ‘l’ami des dictateurs’, ‘cinéaste à ses heures perdues’, en réalité ‘conseiller culturel du président Aziz’, et ‘BHL des dunes’ - fier de sa formule, Beau la réitère quatre fois dans une charge dont la violence invite à la précaution. Il l’accuse de s’être rallié au pouvoir pour bénéficier de la logistique militaire du pays et d’un ‘confortable traitement’. Plus grave, il affirme que Sissako aurait entrepris un film sur la subsistance de l’esclavage en Mauritanie, avant de s’en laisser dissuader par le dictateur local, qui l’aurait lui-même invité à se consacrer plutôt à ces ‘méchants jihadistes qui inquiètent tant nos amis occidentaux’.* D’où *Timbuktu*, un ‘mauvais et ennuyeux péplum’ selon lui”.

¹⁹ No original: “*Je ne suis militant d’aucun parti, je ne soutiens personne et je n’ai jamais assisté à un meeting. Je ne l’ai jamais remercié dans aucun discours. J’ai un statut d’ambassadeur culturel, c’est tout*”.

Sissako comenta a respeito da polêmica, desacreditando-a: “acho que não é muito importante, tudo isso. Nós temos que seguir em frente. Eu sou o porta-voz do meu país, porque é raro uma personalidade de um país ser como eu, o que eu sou. Assim, posso desempenhar um papel para o meu país sendo um conselheiro da presidência. Não é um crime. É motivo de orgulho para mim, porque meu país precisa de uma visibilidade forte e bonita” (Forster, 2015b).

Evidentemente, conhecendo a filmografia de Sissako e sua dedicação ao cinema ao menos desde o início da década de 1990, chamá-lo de “cineasta nas horas vagas”, assim como restringir-se a caracterizar o filme como “ruim e enfadonho” (já que o texto não se delonga a comentar sobre a obra para além disso) parece de antemão um ataque duvidoso, mais personalista e menos atento às questões fílmicas que poderiam informar uma crítica mais embasada. Ainda assim, a relação entre o realizador e as relações de poder na Mauritânia não deixam de ser questionáveis, sobretudo por se tratar de um cineasta interessado em construir um cinema ético e politicamente engajado, que não deveria se omitir em relação ao posicionamento e às ações do governo ao qual ele deliberadamente associou-se, ainda que a sua nomeação tenha sido talvez apenas uma forma do governo valorizar seu trabalho reconhecido internacionalmente, valendo-se dele para fortalecer sua própria imagem.

Contando com a segurança do exército da Mauritânia (ao qual o realizador dedicou um agradecimento público na cerimônia do César), Sissako realizou a maior parte das filmagens de *Timbuktu* em Ualata, que, de acordo com Forster, não seria lugar de boas memórias para os compatriotas do realizador, mas que, pelo contrário, “continua sendo uma cidade de pesadelo para prisioneiros políticos negros, torturados e mortos nas prisões deste antigo forte colonial” (Forster, 2015a, tradução nossa).²⁰ O jornalista ressalta, no entanto, que a reivindicação de que o filme de Sissako viesse a denunciar as complexas questões envolvendo a escravidão na Mauritânia não seria plausível, destacando o trabalho de Djibril Diaw, outro realizador também mauritano que se dedicou a retratar a resistência em Donaye,²¹ na fronteira entre a Mauritânia e o Senegal, “uma aldeia que se tornou o símbolo de uma injustiça que continua contra os negros desde as prisões, execuções, massacres, deportações e deslocamentos de

²⁰ No original, “[Oualata] reste une ville cauchemar pour des prisonniers politiques noirs, torturés et tués dans les geôles de cet ancien fort colonial”.

²¹ Neste caso, Forster refere-se ao filme de Djibril Diaw se chama “*Retour sans Cimetière*”, lançado também em 2014, mesmo ano de *Timbuktu*. Ver: <http://africine.org/film/retour-sans-cimetiegrave/16370>. Acesso em: 03 nov. 2023.

milhares de negros mauritanos” (Forster, 2015a, tradução nossa).²² Ao jornalista, Diaw comenta: “Respeito muito Abderrahmane Sissako. A escolha é dele. Ele é um diretor que achou necessário falar sobre o Mali. Eu decidi falar sobre Donaye em vez disso. Talvez, pode ser também que Sissako não conheça Donaye e todas essas questões. Ambos os filmes podem ser positivos” (Forster, 2015a, tradução nossa).²³

De todo modo, de acordo com a pesquisadora estadunidense Phyllis Taoua (2015), o debate em torno do artigo de Beau e toda repercussão negativa sobre *Timbuktu* estaria efervescente justamente no momento que o júri do FESPACO reunia-se para deliberar sobre as premiações no festival em que, segundo ela, *Timbuktu* foi ignorado, tendo recebido apenas prêmios menores ligados à trilha sonora e à direção de arte. A exibição do filme em Burkina Faso já foi bastante problemática, considerando que a organização do festival chegou a declarar o cancelamento da sessão do filme por “questões de segurança”. De acordo com Taoua:

[...] esta declaração foi logo retirada e a exibição do filme ocorreu conforme planejado com medidas de segurança reforçadas, incluindo o uso de detectores de metal pela primeira vez no FESPACO. Embora não houvesse ameaças específicas críveis, também é verdade que a região estava experimentando um aumento nos protestos populares violentos que não eram estranhos ao tema oportuno explorado no filme de Sissako (Taoua, 2015, p. 276, tradução nossa).²⁴

A recepção do filme no festival, conforme comenta a autora, não foi tão celebrada por espectadores africanos como nos festivais e exibições do filme na Europa. Segundo ela:

Alguns espectadores sentiram que *Timbuktu* simplesmente não fez jus à sua imagem exagerada na mídia, enquanto outros citaram omissões graves e lamentaram o fato de que o filme não capturou adequadamente o clima em que mãos foram cortadas e mulheres estupradas durante a ocupação do Ansar Dine no norte do Mali. [...] Pelo menos para alguns críticos e espectadores na África, parece que um aspecto dessa campanha de difamação [a partir do texto de Beau] permaneceu: um ponto de vista comum é que Sissako pode agradar aos espectadores franceses, mas ele não tem a

²² No original: “[...] *un village devenu le symbole d’une injustice qui perdure contre les Noirs depuis les arrestations, les exécutions, les massacres, la déportation et le déplacement de milliers de Négro-Mauritaniens après les « événements de 1989 » en Mauritanie*”.

²³ No original: “*Je respecte beaucoup Abderrahmane Sissako. C’est son choix. C’est un réalisateur qui a pensé nécessaire de parler du Mali. Moi, je pense à parler plutôt de Donaye. Peut-être aussi que Sissako ne connaît pas Donaye et toutes ces questions. Les deux films peuvent être positifs.*”

²⁴ No original: “*This statement was soon retracted and the film screening went ahead as planned with heightened security measures, including the use of metal detectors for the first time at FESPACO. While there were no specific credible threats, it is also true that the region had been experiencing an uptick in violent popular protest that was not unrelated to the timely subject matter explored in Sissako’s film.*”

coragem ética de um artista politicamente engajado em casa (Taoua, 2015, p. 275-276, tradução nossa).²⁵

O artigo de Taoua, dedicado especificamente à recepção “controversa” de *Timbuktu*, como sugere o título do texto, apesar de fazer um extenso apanhado sobre as críticas negativas e positivas recebidas pelo filme, bem como sobre aspectos contextuais da sua produção e realização, não menciona o texto publicado pelo jornal francês *Libération* que evoca outra crítica com bastante repercussão na França e que, apesar de não ter sido abordada na análise da pesquisadora estadunidense, parece-nos mais interessante porque evoca questões relacionadas diretamente ao modo com o que Sissako escolhe retratar a ocupação dos jihadistas no Mali, ainda que em grande medida também recorra a demandas ligadas a aspectos extra-fílmicos. Trata-se da matéria feita pela jornalista, especialista em África e antiga correspondente do *Libération*, Sabine Cessou, que, segundo o jornal, “enumerou críticas fundamentadas por especialistas e levantou as ambiguidades do filme em sua reconstrução da ocupação de Timbuktu [...], em sua atenuação da barbárie islâmica e em sua complacência em recorrer a uma mitologia inteiramente europeia do ‘bom Tuaregue’” (Péron; Gester, 2015, tradução nossa).²⁶ O artigo de Cessou citado na matéria encontra-se fora do ar. No entanto, outro texto publicado pela jornalista no mesmo portal, em março de 2015,²⁷ dedica uma crítica incisiva à *Timbuktu*, com teor semelhante ao descrito, embasando-se sobretudo na distância entre o filme ficcional e a realidade retratada.

Se, de um lado, a ligação entre Sissako e o governo da Mauritânia fez emergir inúmeros questionamentos que atravessaram a recepção do filme; por outro, o gesto de retratar a ocupação jihadista no norte do Mali fomenta um anseio para que fossem

²⁵ No original: “Some viewers felt that *Timbuktu* simply did not live up to its hyped-up image in the media, while others cited serious omissions and lamented the fact that the film did not adequately capture the climate in which hands were chopped off and women raped during Ansar Dine’s occupation of northern Mali. [...] At least for some critics and viewers in Africa, it appears that one aspect of this smear campaign stuck: a common viewpoint is that Sissako may be pleasing to French viewers, but he does not have the ethical courage of a politically engaged artist at home”.

²⁶ No original: “[La journaliste] y recensait les critiques de fond formulées par des experts et soulevait les ambiguïtés du film dans sa reconstitution de la prise de Timbuktu [...], sa complaisance dans le recours à une mythologie toute européenne du ‘bon Touareg’”.

²⁷ O texto de Cessou citado na matéria do *Libération* seria datado de dezembro de 2014, logo após a estreia do filme em Cannes. O artigo inclusive seria anterior à polêmica iniciada por Beau, em fevereiro de 2015. O texto de Cessou (2015) publicado, portanto, um mês depois, poderia ser uma revisão do texto original citado pela matéria, mas como não foi possível obter uma confirmação a este respeito, optamos por abordar as críticas de Cessou a partir do texto de 2015, considerando a sua pertinência e repercussão.

abordadas questões históricas e sociais que atravessam a região de modo fiel à realidade, ainda que não seja esta a pretensão do filme. O artigo de Cessou (2015), nesse sentido, apesar de ser muito bem fundamentado, recorrendo à opinião de especialistas da Antropologia e das Ciências Humanas, atenta-se menos às questões cinematográficas do filme e reivindica sobretudo a sua adesão aos fatos, mapeando relações e inspirações entre personagens, acontecimentos históricos e sujeitos que teriam sido retratados pelo filme de maneira simplista ou bastante problemática, de acordo com a jornalista.

Segundo Cessou, especialmente dois personagens de *Timbuktu* teriam sido inspirados em acontecimentos reais: Abdelkrim (encenado pelo ator francês Abel Jafri), um dos jihadistas que ganha certa relevância na narrativa, sendo aquele que assedia a mulher de Kidane em algumas cenas, teria sido inspirado, segundo a autora, na figura de Abdelkrim Taleb, como ficou conhecido um perigoso terrorista do Al-Qaeda do Magreb Islâmico (AQMI); e, por outro lado, o próprio Kidane, em sua desavença com o pescador que termina assassinado pelo personagem, seria inspirado em um pastor tuaregue, integrante do grupo radical Ansar Dine no Mali, que também teria assassinado um pescador em um conflito.²⁸ Cessou critica, nos dois casos, o modo com que o filme de Sissako teria atenuado a agressividade dos personagens, caracterizando ambos de maneira benevolente, muito distante das figuras violentas que teriam supostamente motivado a sua criação.

Uma das fontes citadas por Cessou para atestar a veracidade dessas articulações é o texto da ativista maliana Fatouma Harber, conhecida como Faty e responsável pelo blog “*Le nouvelles du Mali*”.²⁹ No texto de Faty, chamado aliás “*Le*

²⁸ Apesar de não ter sido identificada nenhuma declaração de Sissako em relação a inspiração do filme em relação aos personagens, em mais de um texto essas articulações são mencionadas. Para além da crítica de Cessou, podemos destacar, por exemplo, o texto de Fofana e Hall (2017), em que os autores comentam: “*the execution of Kidane in the film is based on a true story, but one in which the meaning was different than in the film. In October 2012, the jihadists executed a forty-year-old Tuareg father of four from Goundam named Moussa ag Mohamed, who had been convicted by the jihadists’ Islamic tribunal of having killed a black Bozo fisherman. Just as the conflict between Kidane and Amadou is depicted in the film, the event that provoked the real crime was a fight after an incident in which Moussa ag Mohamed’s cows destroyed the fisherman’s nets. As in the film, the fisherman’s family refused to pardon him or accept the blood money that was offered (30 million FCFA reportedly), and hence the jihadists felt they had no choice but to carry out the sharia punishment of execution*” (Fofana; Hall, 2017, p. 19). Além disso, em relação ao nome do personagem de Abdelkrim, seria mais difícil atestar a relação entre o personagem e Abdelkrim Taleb, mas de todo modo observa-se de fato uma falha de Sissako em não se atentar ao significado político do nome do personagem, desconsiderando a relação evidente com o líder brutal e violento do Ansar Dine (ver Cazenave et al., 2016).

²⁹ Disponível em: <https://faty.mondoblog.org/2014/05/16/le-timbuktu-de-sissako-nest-pas-le-tombouctou-ou-je-vis/>. Acesso em: 03 nov. 2023.

‘Timbuktu’ de Sissako n’est pas le Tombouctu que j’ai vécu” (em português: “O ‘Timbuktu’ de Sissako não é o Tombouctu que eu vivenciei”), a ativista reivindica justamente que o filme correspondesse aos acontecimentos testemunhados por ela, chegando a considerar absurda a presença da cena do apedrejamento do casal no filme, já que este fato nunca ocorrera em Tombouctu (para utilizar a grafia em francês do nome da cidade como o faz a ativista, marcando a distância entre a representação e a cidade vivida). Houve sim, segundo ela, um casal que teve um filho fora do casamento e que foi apedrejado em praça pública.³⁰ Faty reitera nesse sentido que as cenas do filme “são costuradas com mentiras e aproximações que são vergonhosas” ou ressalta que “nada aconteceu como este filme afirma”, emendando que “os fatos retratados podem ser rastreados por qualquer habitante de Tombouctu”, reivindicando a associação, por exemplo, entre Kidane e o pastor tuaregue membro do Ansar Dine, e comentando com revolta que o modo com que o filme registrou o conflito seria falso: “nada é verdade nessa história”, ela insiste. A ativista não apenas reivindica associações dadas como incontestáveis, como se refiresse-se a um documentário histórico sobre Tombouctu, como admite a certa altura no texto não ter sequer visto o filme.³¹

Evidentemente, é importante considerar a dificuldade em atestar a veracidade ou, pelo contrário, o caráter altamente especulativo das articulações sugeridas, ainda que elas tenham alguma procedência em relação a acontecimentos reais. Outras críticas menos incisivas destacam o fato, por exemplo, de Sissako não haver se atentado para o significado do nome do personagem de Abdelkrim e para a fama do terrorista citado por Cessou. De todo modo, além da relação entre os personagens do filme e os sujeitos reais que Cessou afirma em seu texto como uma certeza, a

³⁰ A cena do apedrejamento a que Faty se refere, como comentamos no início desta seção referindo-nos ao fato que teria inspirado Sissako a realizar o filme, teria de fato ocorrido em Aguelhok e não em Timbuktu. A demanda pela adesão do filme ao registro de fatos locais acontecidos especificamente na cidade de Tombouctu (para usar a grafia em francês utilizada por Faty) e não no norte do Mali (de maneira mais geral), é reveladora do anseio para que o cinema, neste caso, se ocupasse de ser plenamente fiel à realidade.

³¹ É importante destacar nesse sentido inúmeras críticas negativas recebidas por *Timbuktu* por espectadores/as que nem sequer viram o filme, mas que se posicionavam em decorrência da polêmica envolvendo a relação entre Sissako e o governo da Mauritânia na época. No Brasil, apesar de matérias, críticas e artigos científicos não acompanharem as controvérsias a respeito do filme no exterior, destacamos que *Timbuktu* recebeu duras críticas durante o Encontro Socine em 2019, quando pesquisadoras e pesquisadores presentes em uma de nossas comunicações, questionaram a proposta do filme e as intenções do realizador, mencionando a exibição do filme durante o FESPACO, em Burkina Faso. Para um compilado de comentários publicados em redes sociais ou em portais de notícias internacionais a respeito do filme, ver: <https://globalvoices.org/2015/04/22/what-do-africans-think-of-the-film-timbuktu-about-life-under-islamic-militants/>. Acesso em 03 nov. 2023.

jornalista faz também outras críticas em relação ao recorte e ao enquadramento feito pelo filme da realidade retratada, mantendo-se, segundo ela, “abaixo dos fatos”. Uma das críticas questiona a ausência de menção no filme dos rebeldes tuaregues do Movimento Nacional de Libertação de Azawad, que, de acordo com a jornalista, em janeiro de 2012:

[...] massacrou 70 soldados malianos, degolados ou baleados no pescoço no seu quartel de Aguelhok. Massacre seguido de uma conquista deslumbrante, em março, das três regiões administrativas do norte do Mali (Timbuktu, Gao e Kidal). Também não há vestígios da associação que se fez entre o MNLA e os islâmicos da AQMI [Al-Quaeda do Magreb Islâmico] para fazer esta conquista. Nenhuma menção ao movimento islâmico armado e tuaregue Ansar Dine, liderado desde março de 2012 por Iyad Ag Ghali, ex-líder da rebelião tuaregue de 1990, que não conseguiu assumir o controle do secular MNLA (Cessou, 2015, tradução nossa).³²

Cessou pondera se não haveria um excesso de questões complexas a serem abordadas em um único filme, mas insiste em questionar a atenuação da violência na obra, que se restringe a apenas sugerir, sem explicitar, por exemplo abusos e estupros de mulheres, além de evitar retratar mãos e pés decepados durante a ocupação jihadista da cidade ou o envolvimento dos membros do AQIM com o narcotráfico. A crítica segue, portanto, na mesma linha da reivindicação de que o filme tivesse um caráter mais realista e se ocupasse, politicamente, de um gesto contextual capaz de levar o público a pensar criticamente sobre a situação sócio-histórica daquela região.

Ainda que consideremos a necessidade de uma crítica mais propositiva atentar-se a aspectos estéticos e diegéticos que constituem uma obra cinematográfica, no caso de *Timbuktu*, por se tratar de uma narrativa ficcional que dramatiza um acontecimento histórico, para que seja possível analisar criticamente tanto a repercussão quanto o enquadramento dado pelo filme às questões sócio-históricas, é fundamental que possamos compreender, ainda que de maneira geral, as questões que atravessaram o norte do Mali em 2012. Antes de darmos continuidade, portanto, a este trabalho mais crítico e analítico, propomos fazer uma breve contextualização do conflito citado por Cessou, considerada uma das mais

³² No original: “[...] avec le massacre de plus de 70 militaires maliens, égorgés ou tués d’une balle dans la nuque dans leur caserne d’Aguelhok. Massacre suivi par une conquête fulgurante, en mars, des trois régions administratives du nord du Mali (Tombouctou, Gao et Kidal). Pas de traces non plus de l’association qui s’est faite entre le MNLA et les islamistes d’Aqmi pour faire cette conquête. Zéro mention du mouvement armé islamiste et touareg Ansar Dine, mené depuis mars 2012 par Iyad Ag Ghali, ancien chef de la rébellion touarègue de 1990, qui n’a pas réussi à prendre le contrôle des laïcs du MNLA”.

importantes crises políticas e sociais que colapsaram no Mali desde a sua independência da colonização francesa, em 1960. Ao retratar a ocupação de jihadistas e a imposição de duras restrições, violências e condenações decorrentes do extremismo religioso em Timbuktu, Sissako, de fato, opta por narrar apenas parte do conflito que se iniciou em janeiro de 2012 e envolveu, como destaca Cessou, diferentes grupos armados que chegaram a disputar o controle do território entre si (para além da disputa com as forças armadas do governo), envolvendo inúmeras especificidades locais que não temos a pretensão de abordar em sua complexidade, ainda que busquemos oferecer uma compreensão geral em relação às origens da ocupação jihadista retratada por Sissako.

É importante entender, inicialmente, que o Mali localiza-se na região do Sahel africano, como um local de intenso fluxo de diferentes populações do Mediterrâneo, do deserto do Saara e das savanas da África ocidental. De maneira geral, por muito tempo, as comunidades dividiram-se ali entre dois grandes grupos: os que tinham um modo de vida nômade e os sedentários, sendo que os direitos de circulação e o acesso a recursos escassos, como a água, sempre alimentou tensões entre eles (Silva, 2017; Galito, 2013). Devido à aridez do Saara, a região norte do Mali abriga uma densidade populacional drasticamente menor do que o sul do país, conhecido por ter melhores terras agrícolas. Ao dispor de mais recursos, além da centralidade política e econômica, o sul do país seria considerado “mais exuberante, mais rico e mais cosmopolita”; enquanto os moradores do norte do país seriam estereotipados por muitos maliano do sul como “atrasados, empobrecidos e fundamentalistas islâmicos” (Hernann, 2016). Também observa-se que, enquanto o sul do Mali é majoritariamente ocupado pelo grupo étnico Mande, de maioria Bambara; na região norte do país, encontra-se uma população composta em sua maioria por povos Tuaregue e Songhay, além de populações significativas de Árabes e Fulbe que convivem com uma minoria das etnias Bambara, Bozo e Dogon (Silva, 2017; Hernann, 2016; Lecoq *et al.*, 2013). Os tuaregues, especialmente, são povos semi-nômades da etnia Berbere, em sua maioria mulçumanos (Galito, 2013, p. 15), considerados junto aos árabes como “brancos”, enquanto os Songhay e os povos de outras etnias seriam

considerados “africanos negros”, conforme uma distinção racial baseada em ideais locais muito específicas (Lecoq *et al.*, 2013).

As inúmeras divergências étnicas e raciais, assim como a marginalização social e política dos povos tuaregues desde a independência do Mali, deram lugar a grandes rebeliões contra o Estado nas décadas de 1960, 1990 e no início dos anos 2000, considerando que, mesmo com acordos de paz, os conflitos sempre permaneceram latentes. Conforme situa Andrew Hernann (2016, p. 272-273):

Após a independência do Mali, o regime do presidente Modibo Keita desafiou o pastoreio e o nomadismo largamente praticados pelos grupos tuaregues e árabes, engajando-se em uma campanha de “modernização” e industrialização que visava fixar comunidades nômades em todo o norte. O modo com que a campanha de Keita conseguiu sedentarizar muitas famílias é difícil de determinar. Independentemente disso, ela sinalizou a marginalização política - e, portanto, a alienação - das comunidades pastoris e nômades. De fato, Bamako usou as secas da década de 1970, que devastaram os rebanhos tuaregues, como uma oportunidade para demonstrar o suposto atraso de estilos de vida não sedentários. Privadas de sua fonte primária de riqueza e da assistência pública necessária para reconstruir seus rebanhos, dezenas de milhares de famílias tuaregues foram primeiro forçadas a ir para campos de refugiados com poucos recursos e depois para o trabalho assalariado nos centros urbanos de Mali. As famílias em que alguns animais sobreviveram, levaram anos para recuperar suas perdas. [...] Esta história situa as estruturas raciais e estruturais por meio das quais os timbuctianos passaram a entender a sociedade, a política e, conseqüentemente, a crise do Mali. As práticas coloniais francesas racializadas contribuíram para a formalização do nacionalismo tuaregue que estava em desacordo com o nacionalismo Mande centrado no sul do Mali desde sua independência em 1960. [...] Ao final, muitas comunidades tuaregues em todo o norte se identificam de maneira distinta como saarianas – isto é, não malianas – e autônomas (Tradução nossa).³³

Essa contextualização é importante para compreender a raiz do surgimento das revoltas violentas em 2012, iniciadas por rebeldes tuaregues no norte do Mali que

³³ No original: “Following Malian independence, President Modibo Keita’s regime challenged the pastoralism and nomadism largely practiced by Tuareg and Arab groups by engaging in a “modernization” and industrialization campaign that aimed to settle mobile communities throughout the north. The degree to which Keita’s campaign succeeded in sedentarizing many families is difficult to determine. Regardless, it signaled the political marginalization—and thus alienation—of pastoralist and nomadic communities.7 Indeed, Bamako used the droughts of the 1970s, which devastated Tuareg herds, as an opportunity to demonstrate the supposed backwardness of non-sedentary lifestyles. Deprived both of their primary source of wealth and from the public assistance necessary to rebuild their herds, tens of thousands of Tuareg families were first forced into underresourced refugee camps, and then into wage-labor in Mali’s urban centers. Among those for whom some animals survived, it took years to recoup their losses. [...] This history situates the racial and structural frameworks through which Timbuktuans have come to understand society, politics, and consequently, the Malian crisis. Racialized French colonial practices contributed to the formalization of Tuareg nationalism that has been at odds with the Mande nationalism centered in southern Mali since its independence in 1960. [...] To that end, many Tuareg communities throughout the north have differently oriented themselves as Saharan—that is, non-Malian—and autonomous”.

formaram o MNLA, o Movimento Nacional para a Libertação de Azawad, em outubro de 2011. Destaca-se que a estigmatização dos tuaregues no Mali era tão grande que, como ressalta Duarte (2013, p. 7), eles chegaram a ser rotulados de “*les malis inutiles*” (em português, “os malianos inúteis”), considerados um entrave à política de modernização do país, vista por eles como uma nova forma de colonização. De todo modo, diferente das revoltas anteriores das décadas de 1960 e 1990 especialmente, que reivindicavam sobretudo uma maior articulação e inserção dos tuaregues na sociedade maliana, a formação do MNLA dá lugar a um movimento explicitamente separatista, reivindicando a autonomia da região do norte do Mali denominado pelos tuaregues nacionalistas de “Azawad”, território que chegou a ter a sua independência proclamada unilateralmente em março de 2012 (Siza, 2012; Hermann, 2017).

De maneira geral, pode-se dizer que a grave crise enfrentada pelo Mali na última década, iniciou-se em janeiro de 2012 com ofensivas do MNLA, equipada por armamentos pesados,³⁴ sendo uma delas na cidade de Aguelhok, situada na região do Kidal, que resultou na execução de uma centena de soldados malianos e provocou uma grande instabilidade política, além da insatisfação geral com o governo do Mali ocasionando, entre outros fatores, em um golpe de estado liderado por oficiais do exército que assumiram o controle de Bamako em março de 2012 (Roetman *et al.*, 2019). A incapacidade do governo interino em controlar a investida de grupos armados no norte do país em meio a uma profunda crise política deu lugar à ofensiva cada vez mais violenta de grupos rebeldes até a retirada das forças armadas do Mali da região em abril de 2012. Além do MNLA, outros movimentos armados com pautas e interesses distintos dos nacionalistas tuaregues, atuaram inicialmente em cooperação a fim de expulsar o exército maliano, mas, em seguida, passaram a disputar o controle do território entre si, podendo ser citados o Al-Qaeda no Magreb Islâmico (AQMI), o Ansar Dine e o Movimento pela Unificação do Jihad na África Ocidental (MUJAO). Em relação a estes outros grupos, considera-se que:

O AQMI esteve presente no Saara do Mali durante vários anos, embora as suas raízes sejam argelinas. Em dezembro de 2011, uma nova organização conhecida como MUJAO (o Movimento pela Unidade Divina e Jihad na África

³⁴ Vários pesquisadores relacionam o fortalecimento da capacidade bélica dos rebeldes tuaregues a seu envolvimento na Guerra da Líbia, tendo imigrado para este país para fazer parte das forças militares de Muammar Kadafi. Posteriormente, muitos tuaregues teriam retornado ao norte do Mali com treinamento, armamento e experiência suficientes para que o conflito iniciado em 2012 ganhasse grandes proporções, com rápida escalada da violência (Duarte, 2013; Lecoq *et al.*, 2013; Hermann, 2017).

Ocidental), composta principalmente por saarianos do sul, emergiu de suas fileiras. Outro movimento jihad-salafista ainda mais enraizado localmente se desenvolveu sob a liderança de Iyad ag Aghali, uma figura-chave na rebelião tuaregue da década de 1990. [...] Em uma reunião em novembro de 2011, a proposta de Iyad de que o MNLA fosse reformado nos moldes da Sharia foi rejeitada, o que o levou a criar o Ansar Dine, um movimento com uma ideologia jihadista salafista semelhante à da AQMI. [...] As tensões entre Ansar Dine e o MNLA nunca seriam resolvidas e uma dinâmica de fusão e cisão, aliança e traição continuaria a caracterizar a relação entre as forças antigovernamentais nos próximos meses (Lecoq *et al.*, 2013, p. 4, tradução nossa).³⁵

Com o colapso das forças armadas no norte do Mali, ainda que tenham havido algumas tentativas de retomar o controle da região por parte do exército, a aliança militarmente muito superior de Ansar Dine, AQMI e MUJAO fez com que, em pouco tempo, o MNLA perdesse praticamente todo o território das três regiões do norte do Mali. A partir de então, ao contrário de persistirem as reivindicações nacionalistas pelo reconhecimento do território de Azawad e pela autonomia política, iniciaram-se as ofensivas jihadistas-salafistas para instituição de um Estado baseado na aplicação das leis fundamentalistas islâmicas (a Sharia) nas áreas do norte do Mali sob seu controle (Parenti, 2018; Lecoq *et al.*, 2013; Hermann, 2017).³⁶ Estabeleceu-se, então, a aplicação de diversas punições corporais (incluindo açoitamentos públicos, amputações e apedrejamentos) para aqueles e aquelas que violassem as regras ligadas, por exemplo, às proibições de socialização, de fumar, ouvir música ou restrições estritas para mulheres, como o uso do véu.

Nesse período, houveram tentativas de estabilização da região por parte da Comunidade Econômica dos Estados da África Ocidental (ECOWAS), que em conjunto com as forças armadas do Mali e a União Africana (UA) pediram auxílio ao Conselho de Segurança das Nações Unidas, que chegou a autorizar uma missão na tentativa de restabelecer o controle territorial local, mas sem sucesso. Quando os

³⁵ No original: "AQIM had been present in the Malian Sahara for several years, although its roots are Algerian. In December 2011, a new organization known as MUJAO (the Movement for Divine Unity and Jihad in West Africa), composed mostly of southern Saharans, emerged from within its ranks. Another even more locally rooted Jihadi-Salafi movement had developed under the leadership of Iyad ag Aghali, a key figure in the Tuareg rebellion of the 1990s. [...] At a meeting in November 2011, Iyad's proposal that the MNLA be reformed along shari'a lines was rejected, which led him to create Ansar Dine, a movement with a Jihadi-Salafi ideology akin to that of AQIM. [...] Tensions between Ansar Dine and the MNLA would never be resolved, and a dynamic of fusion and scission, alliance and betrayal, would continue to characterize the relationship between anti-government forces in the months to come".

³⁶ É importante destacar, como Haugegaart (2018) argumenta, que a motivação dos grupos terroristas islâmicos não estaria necessariamente ligada ao fanatismo religioso, mas sua ambição por poder, disputas internacionais entre diferentes clãs e fortes interesses econômicos, ligados ao tráfico de armas e drogas.

grupos jihadistas ameaçaram ocupar outras regiões no país, objetivando tomar a capital, o presidente interino do Mali, Dioncounda Traoré, solicitou auxílio à França, que deu início à Operação Serval, com o intuito de proteger Bamako e expulsar os militantes islâmicos de toda a região, conseguindo recuperar o controle das cidades, ainda que a situação local tenha permanecido até então frágil, com a presença de jihadistas salafistas dispersos (Parenti, 2020).³⁷

No artigo publicado por Andrew Hermann (2016), já citado aqui, ele destaca as distintas perspectivas sobre o conflito por habitantes do Mali e pela imprensa internacional. Segundo ele, a partir de entrevistas realizadas junto a malianos, a maioria deles responsabilizava muito mais os rebeldes tuaregues ou a instabilidade política do governo no sul do país do que o papel dos jihadistas-salafistas no conflito de 2012.³⁸ Como comenta Hermann, destacando que a perspectiva de famílias que ele também entrevistou em campos de refugiados não culpavam majoritariamente os jihadistas pela sua situação:

[...] as tensões raciais e étnicas de hoje – e, portanto, certas desigualdades econômicas – existem desde antes da independência do Mali. Eles foram a razão das rebeliões tuaregues das décadas de 1960 e 1990, bem como de levantes intermitentes ao longo dos anos 2000; eles foram a causa do desastre humanitário que se seguiu às secas dos anos 1970. “MUJAO esteve aqui por quanto tempo? Nove meses?”, disse um idoso Songhay durante uma entrevista em Bamako. “O que são 9 meses? Isso não é nada. Mas, há quanto tempo os tuaregues estão se rebelando? Ah, toda a minha vida. Você sabia que algumas famílias foram deslocadas duas ou três vezes na vida por causa dos rebeldes?” (Hermann, 2016, p. 282, tradução nossa).³⁹

³⁷ Apenas em fevereiro de 2022, quase dez anos após a Operação Serval, a França anunciou a retirada de seus militares do Norte do Mali, sem que tivesse ainda sido assegurada uma possível estabilidade no país. De acordo com Cascáis (2022), “segundo uma análise do Ministério alemão de Cooperação Econômica e Desenvolvimento, o país ainda se encontra sob estado de emergência generalizado; atentados terroristas podem ocorrer em qualquer parte, sobretudo no Norte e no Centro. [...] Cifras da ONU indicam que em setembro de 2021 havia cerca de 400 mil deslocados internos no país, quatro vezes mais do que um ano antes. De uma população de 20 milhões, aproximadamente 7 milhões necessitam assistência, devido ao quadro humanitário em declínio”.

³⁸ Observa-se a baixa cobertura da mídia brasileira em relação a todo o conflito que assolou o Mali em 2012, diferente dos grandes destaques dados a outros eventos na Europa Ocidental. Duarte (2013, p. 6) ressalta, por exemplo, que a tensão no país só ganhou maior destaque nas coberturas jornalísticas brasileiras em janeiro de 2013, a partir de um sequestro realizado por um militante islâmico em uma refinaria na Argélia que matou vinte reféns, exigindo o fim da intervenção francesa.

³⁹ No original: “[...] *today’s racial and ethnic tensions—and thus, certain economic inequalities—have existed since before Mali’s independence. They were the reason for the Tuareg rebellions of the 1960s and 1990s, as well as intermittent uprisings throughout the 2000s; they were the reason for the humanitarian disaster that followed the droughts of the 1970s. “MUJAO was here for how long? 9 months?” an elderly Songhay man said during an interview in Bamako. “What’s 9 months? That’s nothing. But, how long have the Tuaregs been rebelling? Ah, my whole life. Do you know that there are some families who have been displaced two or three times in their lifetimes because of the rebels?”*”.

Hermann destaca ainda que ao contrário da minimização da responsabilidade dos jihadistas pelos seus interlocutores, a brutalidade e a intensidade da barbárie com que o MUJAO, o Ansar Dine e o AQMI atacou civis e as forças militares do Mali ganharam bastante destaque na mídia internacional, dando enfoque aos riscos de expansão do jihadismo salafista inclusive para fora da África. Essa perspectiva, no entanto, de acordo com o autor também “negligencia os papéis interconectados que as políticas econômicas e militares (pós)coloniais do Saara, do Sahel e da França desempenharam na disseminação de organizações terroristas em toda a região” (Hermann, 2016, p. 282, tradução nossa).⁴⁰

Outro artigo relevante neste sentido publicado pelas pesquisadoras Caitriona Dowd e Clionadh Raleigh (2013) questiona os enquadramentos dados por cientistas, jornalistas e figuras políticas no Ocidente que, constantemente, insistem em caracterizar a escalada global do terrorismo islâmico como um risco para os interesses ocidentais, como parte de uma “ameaça única, monolítica e globalizada”. Os autores defendem a necessidade de situar a ocupação islâmica no Mali em relação ao contexto social e político local, de maneira a não reiterar “narrativas perigosamente enganosas sobre a violência na África e suas consequências”. Elas citam como exemplo um artigo publicado no New York Times em dezembro de 2012,⁴¹ que sugere que “a vida no norte do Mali antes da chegada dos rebeldes e extremistas islâmicos era calma; vivíamos juntos harmoniosamente em uma comunidade de várias línguas e origens” (Seck *apud* Dowd; Raleigh, 2013, p. 499, tradução nossa),⁴² o que seria, segundo elas, uma descrição falsa e equivocada, tendo em vista ser esta uma região com que “experimentou levantes violentos esporádicos de grupos de orientação separatista nas últimas duas décadas; e hospedou, pelo que alguns relatórios estimam ser uma década, militantes islâmicos violentos que buscaram integrar-se às comunidades locais e à economia” (Dowd; Raleigh, 2013, p. 499, tradução nossa).⁴³

⁴⁰ No original: “*it neglects the interconnected roles that (post)colonial Saharan, Sahelian and French economic and military policies have played in the spread of terrorist organizations across the region.*”

⁴¹ O artigo citado foi escrito por Oumou Sall Seck (2018), a primeira mulher a ser eleita prefeita municipal no norte do Mali, forçada a fugir do país em decorrência da presença dos jihadistas em 2012. No texto, ela faz um apelo a potências internacionais como Estados Unidos e a França para recuperar a estabilidade social e política no país, o que certa forma justificaria recorrer à narrativa de uma vida pacífica e harmônica anterior à ocupação dos extremistas religiosos.

⁴² No original: “*life in northern Mali before the rebels and Islamic extremists arrived was calm; we lived together harmoniously in a community of various languages and backgrounds*”.

⁴³ No original: “*[a region that] has experienced sporadic violent uprisings by separatist-oriented groups over the past two decades; and has hosted, for what some reports estimate to be a decade, violent Islamist militants who have sought to integrate into local communities and the economy*”.

Ao destacar a ameaça e a violência dos jihadistas, deixando de fora todo o conflito com os tuaregues rebeldes, o contexto sócio-político do Mali, bem como o envolvimento de outras organizações armadas, conforme bem questiona a jornalista Sabine Cessou em sua crítica sobre a qual comentamos anteriormente, Sissako opta, de certa forma, por uma alinhamento em relação à perspectiva e ao enquadramento dados pela imprensa internacional, tendo em vista o receio partilhado no Ocidente, pelo menos nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, contra o avanço de terroristas fundamentalistas islâmicos. Além disso, a idealização equivocada em torno de uma coexistência harmônica de inúmeros povos no Mali, que seria anterior à ocupação de extremistas jihadistas na região, tal como identificada por Dowd e Raleigh (2013) ou abordada por pesquisadores/as que investigaram o conflito de 2012 considerando tensões recorrentes desde a independência do país em 1960, produz igualmente eco junto à perspectiva de Sissako na realização de *Timbuktu*. Em uma entrevista, o realizador afirma: “eu me preocupo com o Mali porque eu sou um cidadão do mundo”, e completa: “o fato de eu ter crescido lá é secundário. É terrível que um grupo de pessoas possa surgir e transformar a sociedade islâmica, que por séculos sempre foi tolerante e bondosa, em alguma coisa intolerante” (DOWD, 2014, tradução nossa).⁴⁴ De maioria muçulmana, como já dito, os tuaregues viriam compor a sociedade islâmica sobre a qual Sissako refere-se de maneira bastante idealizada. Ao mesmo tempo, seu posicionamento abstrato como um cidadão “do mundo”, o coloca, neste caso, em uma posição bastante confortável, porque o ausenta inteiramente das implicações locais.

Mais atenta à constituição do filme propriamente, Cessou (2015) não deixa de criticar o retrato idílico construído em *Timbuktu* da família de Kidane, “essa família nuclear (pai-mãe-filho) altamente improvável no Sahel”, questionando inclusive o retrato divulgado em um dos cartazes de divulgação de *Timbuktu*, em que os três aparecem sorridentes sob sua tenda no deserto. De acordo com a jornalista, essa romantização não apenas ignora a complicada relação dos tuaregues no contexto político do Mali, como também assenta-se na idealização francesa do “mito tuaregue”, conhecido como “homem azul” (em decorrência da cor de suas vestimentas) que só poderia ser, nas palavras dela, “um homem bom, um amigo”. A idealização e

⁴⁴ No original: “I worry about Mali because I am a citizen of the world’. [...] ‘The fact I grew up there is secondary. It’s appalling that a group of people can turn up and transform Islamic society, which for centuries has been tolerant and kind, into something so intolerant”.

romantização da figura do tuaregue a qual o filme parece aderir mas que seriam profundamente lamentadas pela população maliana, segundo a jornalista, ganha contornos bastante questionáveis. Cessou ainda destaca uma inclinação favorável da França em relação aos tuaregues rebeldes do MNLA que teriam, provavelmente, contribuído com o exército francês na Operação Serval. Por fim, em seu texto, Cessou ressalta um comentário feito pelo antropólogo André Bourgeot (2014), especialista no Mali, de que o filme de Sissako seria um “conto para ocidentais”, só sendo capaz de afetar a sua sensibilidade, a partir de inúmeros clichês internalizados que impediriam o público de refletir efetivamente sobre a realidade factual.

Evidentemente, como já dito, a proposta de *Timbuktu* não é documentar ou provocar uma reflexão em torno de questões sócio-históricas, focada em bem representar aspectos e especificidades regionais. Como sugerem Amadou Fofana e Bruce S. Hall (2017, p. 8, tradução nossa), a própria abertura do filme deixa claro que “o público se enganaria ao ver o filme como o habitual cinema etnográfico africano com filmagens locais”.⁴⁵ Isso não só pelo fato das cenas não terem sido realizadas no Mali, com exceção das imagens feitas na mesquita Djingareyber em Timbuktu, mas pelo próprio enquadramento dado por Sissako desde o pequeno prólogo que antecede o título do filme, quando, após a caça à gazela em que observamos jihadistas atirarem do alto de uma picape para exaurir, e não matar, o animal que corria solitário em meio às dunas, vemos uma série de esculturas serem destruídas por tiros (estátuas aparentemente Dogon, mais típicas do centro do Mali, que não costumam ser encontrados em Timbuktu). Sissako não retrata, portanto, a destruição de pergaminhos ou de objetos milenares muçulmanos que, de fato, foram destruídos pelos jihadistas, indicando de antemão, a distância entre a cidade retratada pelo filme e a cidade real. Conforme Fofana e Hall, esta cena

[...] é uma mensagem clara da omissão de Timbuktu, a partir de motivos civilizacionais mais amplos da África negra ameaçados de destruição por forasteiros. [...] Nos museus de todo o mundo, a África costuma ser representada por esculturas e máscaras, e não por objetos eruditos muçulmanos. A escolha de Sissako de filmar o tiroteio e a destruição de estátuas em vez de manuscritos ou mausoléus de santos muçulmanos no preâmbulo do filme apresenta simbolicamente o problema fundamental com a invasão de Timbuktu pelos jihadistas: a destruição de uma herança cultural

⁴⁵ No original: “[...] audiences would be mistaken to view the film as the usual ethnographic African cinema shot on location”.

africana, tal como é percebida pelo público ocidental (FOFANA; HALL, 2017, p. 8, tradução nossa).⁴⁶

Ainda que observem a distância entre o filme e os aspectos específicos locais, os autores justificam o sucesso de público do filme a partir do que eles pontuam como uma “simplificação perturbadora e enganosa da volátil situação de segurança no norte do Mali”, considerando não propriamente o apagamento no filme da participação dos rebeldes tuaregues no conflito de 2012 também observada por eles, mas pelo modo com que o filme retrata a divergência entre o personagem de Kidane e o do pescador Amadou, que acaba sendo assassinado. De maneira geral, para os autores, ainda que o filme se dedique à ocupação jihadista, o enredo central do filme seria voltado uma disputa mais antiga e estrutural na região entre pastores nômades e agricultores sedentários (que seriam retratados por Sissako na figura do pescador).

De acordo com Fofana e Hall,

[...] o problema estrutural entre pastores e agricultores é produzido por uma ecologia que obriga os pastores a trazer os seus animais para o rio Níger e as suas planícies aluviais na estação seca, onde podem entrar em conflito com os agricultores que utilizam as margens do rio para cultivar as suas colheitas. Ao longo do tempo, esta questão tem sido gerida com mais ou menos sucesso pelos governos coloniais e pós-coloniais, mas o que é importante compreender é até que ponto a questão da terra se tornou central para a política regional no norte do Mali. Uma das consequências destas concepções concorrentes dos direitos à terra e da história do acesso às terras de várzea é que o conflito entre pastores e agricultores se tornou altamente etnizado e racializado. Durante a guerra civil que ocorreu no norte do Mali na primeira metade da década de 1990, os sedentários negros ao longo do rio Níger formaram milícias leais a que chamavam Ganda Koy, ou “Donos da Terra”, para defender as suas comunidades contra grupos rebeldes tuaregues e árabes. Para além da violência perpetrada pelo exército do Mali, as milícias negras e os grupos rebeldes tuaregues e árabes também cometeram violência contra civis, no que se tornou um conflito altamente racializado. Na guerra civil que começou em 2012, lançada por rebeldes tuaregues contra o Estado do Mali, o receio de um regresso à violência racializada era grande entre muitos observadores e pessoas da região. A chegada dos jihadistas a Timbuktu e a outras cidades do norte do Mali alterou a dinâmica do conflito, afastando-o da divisão interétnica e racial, mas não

⁴⁶ Fofana e Hall (2017) destacam ainda como a vandalização da herança muçulmana de Timbuktu tornou-se uma das imagens mais emblemáticas da crise de 2012 no Mali, sendo a única questão que resultou em acusações criminais de crimes de guerra no Tribunal Penal Internacional em Haia. No original: *“It is a clear message that elides Timbuktu with broader black African civilizational motifs threatened with destruction by outsiders. [...] In museums around the world, Africa is usually represented by sculptures and masks rather than Muslim scholarship. Sissako’s choice of filming the shooting and destruction of statues instead of manuscripts or Muslim saints’ mausoleums in the preamble symbolically presents the fundamental problem with the jihadists’ invasion of Timbuktu: the destruction of an African cultural heritage as it is perceived by Western audiences”*.

eliminou estas questões subjacentes (FOFANA; HALL, 2017, p. 18, tradução nossa).⁴⁷

Em relação ao modo com que *Timbuktu* retrata o conflito entre Kidane e Amadou, os autores chamam atenção para o modo com que este último é caracterizado, sendo entre todos os personagens do filme, incluindo os próprios jihadistas, o mais antipático e unidimensional. De fato, Amadou, o pescador negro de pele retinta, falante da língua Songhay, é caracterizado com certa amargura, sempre com o semblante fechado e isolado, a se haver com suas redes de pesca. Kidane, por sua vez, é caracterizado como um pai amoroso e marido devotado, cuidadoso e generoso com a família e também com o pequeno Isaan, o menino órfão que o ajuda com o trabalho de pastoreio. Fofana e Hall ressaltam, nesse sentido, que a execução de Kidane, condenado pelo assassinato de Amadou, constrói-se no filme, não apenas como uma tragédia familiar, mas como símbolo da destruição de um povo, já que a família de Kidane seria a última de tuaregues civis a permanecer nos arredores de Timbuktu durante a ocupação. Como sugerem os autores, ao obliterar detalhes importantes da configuração social e política do norte do Mali e fazer de um tuaregue uma vítima, Sissako acabaria, de certa forma, por inverter a história sobre como Timbuktu foi ocupada em 2012 - interpretação que excede, nesse sentido, a simples reivindicação de que o filme fosse fiel à realidade.

⁴⁷ No original: “The structural problem between herders and farmers is produced by an ecology that forces pastoralists to bring their animals to the Niger River and its floodplains in the dry season, where they can come into conflict with famers who use the river banks to cultivate their crops. Over time, this issue has been managed with more or less success by colonial and postcolonial governments, but what is important to understand is how central the issue of land became to regional politics in northern Mali. One of the consequences of these competing conceptions of land rights and the history of access to floodplain land is that pastoralist-farmer conflict became highly ethnicized and racialized. During the civil war that occurred in northern Mali in the first half of the 1990s, black sedentary people along the Niger River formed loyalist militias that they called *Ganda Koy*, or “Owners of the Land,” to defend their communities against Tuareg and Arab rebel groups. In addition to the violence perpetrated by the Malian army against Tuareg and Arab civilians, the black militias and Tuareg and Arab rebel groups also committed violence against civilians in what became a highly racialized conflict. In the civil war that began in 2012, launched by ethnically Tuareg rebels against the Malian state, fear of a return to racialized violence was acute among many observers and people in the region. The arrival of the jihadists in Timbuktu and other towns in northern Mali changed the dynamic of the conflict in a direction away from interethnic and racial division, but it did not remove these underlying issues”.

2.2.3. “Desmontar a máquina de explicação do visível”: poéticas e políticas do cinema

Optamos por fazer uma breve retomada histórica de conflitos locais, bastante complexos e multifacetados, recuperando o contexto de produção de *Timbuktu* e as principais críticas endereçadas ao filme, a fim de compreender as demandas que informaram o intenso debate constituído em torno dele, de distintas formas. Destacamos, por exemplo, como a crítica de Nicolas Beau, que teve maior repercussão internacional e talvez mais tenha impactado a recepção de *Timbuktu*, foi também a mais genérica e agressiva, ligada à relação entre Sissako e o então governo da Mauritânia, desconsiderando em grande medida aspectos ligados à construção do filme propriamente. Por outro lado, especialmente entre especialistas atentos ao conflito no Mali, ou entre malianos e malianas que testemunharam a presença dos jihadistas ou mesmo que já viviam fora do país mas recebiam notícias de seus conterrâneos, surgiram inúmeros questionamentos a respeito do contraste entre as imagens do filme e a brutalidade da ocupação tal como retratada pelo grande mídia ou pelos inúmeros relatos dados a esse respeito. Houveram também reivindicações em relação à obliteração de Sissako a respeito da origem do conflito e a participação dos tuaregues, atravessando décadas de tensões étnicas, raciais e políticas no Norte do Mali, observado como aspecto problemático do filme, que colocava em questão o engajamento, o compromisso ético e certa parcialidade de Sissako.⁴⁸

É importante pontuar, no entanto, que a circulação e distribuição de *Timbuktu* em 2015 na Europa e sua aclamação na cerimônia do César também coincide com o momento em que ataques de fundamentalistas islâmicos constituíam um ponto

⁴⁸ Conforme considera Odile Cazenave, em sua análise da recepção de *Timbuktu*, a maioria das críticas embasou ataques ao filme a partir do relacionamento próximo de Sissako e Abdel Aziz, então presidente da Mauritânia, mas, segundo ela, pouquíssimas críticas de fato abordaram uma análise política do filme e a relação com a situação política do Norte do Mali (Cazenave *et al.*, 2016). Os textos citados aqui, portanto, teriam tido uma repercussão consideravelmente menor. De todo modo, a percepção da pesquisadora da Universidade de Boston talvez reflita uma perspectiva estadunidense afim àquela abordada por Phillys Taoua (2015), professora na Universidade do Arizona, em seu texto. Destacamos nesse sentido, de fato, um maior impacto da crítica levantada por Beau, especialmente em relação ao público ocidental, em grande medida alheio às questões locais e à situação política maliana naquele período. Ainda assim, segundo Alouine Sow, se questionamentos, por exemplo, em relação à “representação branda” dos jihadistas que teria sido construída por Sissako em seu filme não foram centrais na maior parte das críticas à imprensa (mais interessadas nas alianças políticas duvidosas do realizador); na França, reivindicações a respeito da suposta “neutralidade” de Sissako em relação aos jihadistas e à atenuação e omissão da complexidade do conflito no norte do Mali destacaram-se nas redes sociais, especialmente entre malianos e malianas com experiências diaspóricas (Cazenave *et al.*, 2016).

sensível para os espectadores ocidentais, sobretudo na França, logo após o atentado terrorista que atingiu o jornal Charlie Hebdo, em janeiro daquele ano.⁴⁹ Positiva ou negativamente, portanto, em grande medida, inúmeros aspectos extra-fílmicos acabaram por impactar a recepção de *Timbuktu*, embasando o modo com que o filme foi compreendido. Como sugere a historiadora francesa Geneviève Sellier (2015), em sua análise, “raramente o contexto de produção e recepção de um filme pesou tanto nas leituras” quanto neste caso.

Destacamos, no entanto, que as críticas apresentadas até aqui não representam uma perspectiva unívoca em relação ao filme, nem encerram as suas possibilidades analíticas. Afinal, *Timbuktu* não foi capaz de “afetar apenas a sensibilidade dos ocidentais”, como apontou o antropólogo francês André Bourgeot (2014), mas também aquela de importantes pesquisadores e realizadores malianos, como Manthia Diawara e Souleymane Cissé. Este último, após a cerimônia do César, chegou a parabenizar enfaticamente Sissako, afirmando que o filme marcava um “despertar do cinema africano” (TAOUA, 2015, p. 275). Diawara (2015), por sua vez, em um texto dedicado ao cinema do realizador, exalta seu recurso à linguagem poética, uma vez que seus filmes, repletos de indeterminações, ambiguidades e metáforas, seriam melhor compreendidos, segundo ele, como “um verso livre” e não como uma narrativa prosaica. Diawara destaca que o caráter poético do cinema de Sissako teria trazido uma grande contribuição ao cinema africano, considerado, de maneira geral, um cinema de reivindicação identitária, resistência e lutas políticas. Para o pesquisador, Sissako coloca em questão, nesse sentido, não só o cinema, mas a política africana. Ele ainda questiona: “o que significa quando os críticos de Sissako argumentam - ou ao menos sugerem - que a complexa linguagem da poesia não tem lugar no cinema africano, do mesmo modo com que ela foi banida da ‘República’, de Platão?”. Em relação especificamente a *Timbuktu*, o autor considera que

⁴⁹ Em janeiro de 2015, dois homens armados invadiram a redação do jornal Charlie Hebdo, em Paris, deixando doze mortos. Os autores do atentado seriam, depois, identificados como muçulmanos franco-argelinas que teriam ligação com a rede terrorista Al-Qaeda, e a ação teria sido para defender o profeta Maomé, satirizado pelo jornal. O atentado chocou a França, levando mais de 3 milhões de pessoas às ruas naquele ano e promovendo grande comoção internacional em países do Ocidente, incluindo o Brasil. Ver: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/atentado-terrorista-ao-charlie-hebdo/noticia/atentado-terrorista-ao-charlie-hebdo.ghhtml>. Acesso em: 03 nov. 2023.

[...] a grande mídia nos familiarizou com imagens de Timbuktu sob o cerco de fundamentalistas islâmicos do grupo rebelde Ansar Dine entre 2012 e 2013. Na verdade, as imagens chocantes de mulheres sendo espancadas ou apedrejadas até a morte por aparecerem sem véu em público não são diferentes da depredação de Boko Haram, na Nigéria, ou do Estado Islâmico, na Síria e no Iraque. Elas são produto de um sistema de produção de imagens para televisão insaciável, documentários convencionais e ficções dramáticas que replicam e reciclam esses eventos para confortavelmente reconfirmar e reforçar as crenças do espectador. As imagens de Sissako não parecem - nem operam - em nada dessa forma. Sissako está menos preocupado com a proposição de um contradiscurso às iniquidades e liberticídio trazido à Timbuktu pelos jihadistas do que ele está em constituir novos imaginários com poder poético suficiente para recrutar a participação simbólica do espectador em retomar Timbuktu. Cena após cena, o filme sugere que os jihadistas seriam estrangeiros à cidade. Eles falam diferentes línguas, vestem-se diferentemente, carregam armas à mesquita, lugar sagrado de paz e de orações. Ao invés de caracterizá-los como terroristas - o estereótipo simplista e onipresente nas narrativas da grande mídia, Sissako os qualifica como um grupo de personagens quase surreal apenas bons em minar a reputação da religião que eles deveriam estar espalhando (Diawara, 2015, p. 78, tradução nossa).⁵⁰

Diferente da maioria dos críticos, Diawara reflete sobre *Timbuktu*, menos em relação ao contexto social em que o filme se localiza, e mais à sua inserção no regime de produção de imagens de seu tempo, situando o filme a partir de uma análise mais ampla da obra de Sissako como um todo. O gesto poético empreendido por Sissako seria capaz, segundo o pesquisador, de nos fazer adentrar em um novo imaginário: eis aí a sua dimensão política. Essa consideração é importante porque nos devolve à ampla discussão a respeito da dimensão política do cinema, especialmente no campo dos estudos em Comunicação.

Como bem situam César Guimarães e Victor Guimarães (2011), os Estudos Culturais, nos anos 1960, e o multiculturalismo, nos anos 1980, situaram os estudos do cinema no campo da Cultura, posteriormente à ênfase de teorias críticas que se dedicavam especificamente à linguagem e aos códigos cinematográficos, como seria

⁵⁰ No original: “The mainstream media familiarized us with images of Timbuktu under siege by the fundamentalist Muslim rebel group Ansar Dine in 2012 and 2013. In fact, the shocking images of women being beaten or stoned to death for appearing unveiled in public are no different from the ones we see today of the depredations of Boko Haram in Nigeria or of the Islamic State in Syria and Iraq. They are products of an insatiable system of image production for television, conventional documentaries, and dramatic fictions that endlessly replicate and recycle such events to comfortably reconfirm and reinforce the beliefs of the viewer. Sissako’s imagery of Timbuktu looks—and operates—nothing like this. Sissako is less concerned with proposing a counterdiscourse to the iniquities and liberticide brought on Timbuktu by the jihadists than he is with drawing new imaginaries with enough poetic power to enlist the spectator’s symbolic participation in taking Timbuktu back. In scene after scene, the film suggests that the jihadists are outsiders to the city. They speak a different language, dress differently, and carry guns even in the mosque, a holy place of peace and prayer. Instead of casting them as terrorists—the simplistic stereotype ubiquitous in mainstream narrative—Sissako paints them as a group of almost surreal characters good only at undermining the reputation of the religion they are supposed to be spreading”.

o caso da semiótica do cinema, para usar um exemplo mencionado pelos autores. Enquanto os Estudos Culturais preocupavam-se com “a representação de grupos sociais marginalizados em um conjunto de obras cinematográficas, ou a emergência de questões de política nacional e internacional em um filme específico”; o multiculturalismo interessava-se em investigar “padrões historicamente constituídos de figuração de grupos minoritários, como negros, mulheres e homossexuais” (Guimarães; Guimarães, 2011, p. 79). Os autores questionam, em relação a essas correntes teóricas, a predominância dada à noção de “representação” das questões políticas que, independente dos filmes e antes deles, permeiam a vida social. A política neste caso seria um “ponto de partida”, tomado aprioristicamente; e os filmes, portanto, apenas um “sintoma” da vida política e social retratada. Este tipo de pressuposto teórico-analítico poderia embasar, por exemplo, reivindicações feitas à *Timbuktu* de que o filme pudesse oferecer uma melhor *representação* à questão dos tuaregues ou à complexidade do conflito histórico, político e social no Mali em 2012. Como pontuam os autores (Guimarães; Guimarães, 2011, p. 80), seja nas investigações no campo dos estudos culturais ou nas análises multiculturalistas,

[...] a dimensão política do cinema é situada fora dele – nomeadamente, nas lutas dos grupos minoritários –, e às análises caberia identificar em que medida os filmes correspondem ou não a uma representação mais justa e plural desses grupos. As abordagens multiculturalistas, por exemplo, ao privilegiarem uma “estética da verossimilhança”, correm o risco de pressupor uma mimese ideal, apontando erros ou distorções nas formas de representações das minorias. Além disso, muitas abordagens desconsideram a dimensão formal dos filmes e do dispositivo cinematográfico, concentrando-se em aspectos temáticos, na linha narrativa e na construção dos personagens.

Esse tipo de análise, centrada na investigação da política que se situa, por exemplo, *no* documentário, é questionado em oposição ao que os autores propõem como uma política *do* documentário, considerando que o cinema seria *produtivo* de um gesto político, como “ponto de chegada” e não como “ponto de partida”, tal como nas investigações que consideram que a política, como premissa, estaria de antemão garantida. Nesse sentido, os pesquisadores propõem abordar a política no cinema, a partir da conceituação feita pelo filósofo argelino radicado na França, Jacques Rancière, considerando sua conceituação e caracterização das relações entre a arte e a política, e ponderando que não se trata de tomar a obra do filósofo como um

modelo, mas compreender como cada filme, a seu modo, seria capaz de dar lugar à política, sem perder de vista os atravessamentos que se constituem na relação com o mundo histórico e social. Quer dizer, não se trata, nem de tomar os aspectos formais isoladamente, concentrando-se na potência das imagens em si; nem de desconsiderar a dimensão social dos tempos, corpos e espaços que se inscrevem nas imagens e nos sons. Nessa esteira, compreendemos, como Guimarães e Guimarães (2011, p. 78) sugerem, que “a dimensão política de um filme (ficção ou documentário) deve ser procurada, portanto, nos modos potenciais que ele encontra para cifrar, com seus recursos expressivos, as cenas mais amplas do mundo histórico e social que o circundam e o atravessam”.

É importante compreender que, para Rancière, a dimensão política da arte não se apresentaria no modo com que, por exemplo, o cinema buscaria representar conflitos ou identidades sociais, étnicas ou sexuais; ou mesmo abordar questões e temas comumente considerados políticos, tal como a desigualdade ou a injustiça. Um “filme político”, portanto, não seria aquele que se dedica a “revelar as estratégias e estruturas da ordem dominante”, considerando o exemplo, citado pelos autores, do documentário de “denúncia social” (Guimarães; Guimarães, 2011, p. 81). Para que seja capaz de engendrar um gesto político, ao contrário de se constituir como um espelho ou um sintoma do mundo retratado, o cinema precisaria engajar-se, material e simbolicamente, não em transmitir uma mensagem ou debater uma pauta de interesse público, mas em uma reordenação dos modos de ver, de falar, de fazer e de sentir, produzindo uma reconfiguração do que Rancière entende como uma “partilha do sensível” - esta que define recortes da palavra e do ruído, do visível e do invisível, a partir de certas ocupações definidas, uma partilha que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Rancière, 2005a, p. 16).

A expulsão dos poetas da *República*, de Platão, a que se refere Manthia Diawara ao comentar os filmes de Sissako, estaria ligada justamente ao modo com que a poesia ou o teatro, para Platão, viria produzir uma indeterminação das identidades e das ocupações, intervindo, como entende Rancière, na distribuição das maneiras de fazer, de falar e nas formas de visibilidade. Se, na *República*, o artesão só poderia dedicar-se ao trabalho, porque não lhe sobraria tempo para outra atividade, a sua ocupação viria definir o modo com que ele poderia ser ou não visto, falar ou ser ouvido, ou como as competências e incompetências para ver e para dizer seriam

distribuídas. O teatro ou a escrita, por sua vez, viriam embaralhar essa distribuição dos lugares e capacidades, intervindo nas relações entre “os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (Rancière, 2005a, p. 17), resultando em um desarranjo na harmonia da cidade ideal platônica, em que cada um deve realizar suas atividades de acordo com suas capacidades próprias e espaços exclusivos.

Este tipo de partilha que organiza os corpos segundo uma ocupação, que distribui lugares e funções, e define sistemas de legitimação para essas distribuições caracterizam-se pelo que Rancière nomeia como “polícia”, um tipo de ordenação que delimita aqueles que poderiam tomar ou não parte na distribuição do sensível, na organização dos corpos e tempos, de suas visibilidades e capacidades. A “política”, por outro lado, seria capaz de reconfigurar a partilha policial do sensível, atuando na redistribuição das suas partes e parcelas, fazendo ver ou ouvir ou que antes não podia ser visto ou ouvido, alterando a designação de um corpo a uma capacidade, de uma ocupação em determinado tempo.

Se a polícia concerne uma comunidade política em que a cada parte foi dada sua devida parcela, sem espaço para excessos; a política, como sugere Ângela Marques, seria “responsável por incluir um ‘suplemento’, uma parte de ‘sem-parte’ que não cabe na ordenação isenta de brechas e vazios que vigora no regime policial”. É importante situar, como adverte a pesquisadora, que não se trata de considerar que seria um “dever da política acabar com a polícia”. Segundo ela, “trata-se de duas formas de partilha do sensível que são opostas em seus princípios e constantemente entrelaçadas em seu funcionamento” (Marques, 2013, p. 128-129), considerando que não haveria política fora das ordenações policiais, algo como a coexistência “conflitiva de ‘dois mundos’: o primeiro [a polícia] impõe uma lógica da invisibilidade e da concordância (consenso), enquanto o segundo se revela de vez em quando [...] para renomear/requalificar espaços e aquilo que neles se dá a ver, a fazer e a escutar”.

Tendo isso em vista, para Rancière (2010, p. 46), a arte seria política

[...] pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de

um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc.

A arte seria *produtiva*, nesse sentido, porque teria capacidade de forjar outras divisões nos espaços e nos tempos, a partir da invenção de novas figuras materiais e simbólicas que poderiam remanejar o comum de uma comunidade, ou, nas palavras de Guimarães e Guimarães (2011, p. 82), a partir da possibilidade de “constituir outras figuras de comunidade – que deslocam as já existentes na ordem estabelecida do mundo”. A questão que nos interessa, a partir disso, está ligada à identificação das figuras comunitárias que *Timbuktu* coloca em cena, considerando certa ordenação policial do mundo. Não se trata, portanto, de dar continuidade às reivindicações em relação às boas ou más representações dos conflitos étnicos e sócio-históricos que se constituem no norte do Mali, mas de questionar o modo com que o filme, ou ao menos algumas de suas cenas, dão lugar ou não à reconfiguração do comum.

Diferente dos outros longas-metragens de Sissako, como já comentamos, *Timbuktu* é o único filme que apresenta uma certa coesão narrativa que se revela a partir do núcleo familiar de Kidane, Satima e Toya (o pastor tuaregue, a sua mulher e sua pequena filha). *Heremakono*, por exemplo, que acompanha Abdallah, como um de seus protagonistas, não oferece ao personagem, no entanto, uma centralidade dramática definida a partir de uma sequência de ações; apresentando, ao contrário, seus percursos pela cidade de maneira fragmentada e dispersa, em paralelo com outros personagens que adquirem relevância similar. Já em *Timbuktu*, ainda que opere um gesto caro ao cinema de Sissako ligado à observação do cotidiano e dos inúmeros fluxos que se entrecruzam paralelamente, a constituição de uma espécie de clímax narrativo, com o assassinato do pescador Amadou por Kidane e sua consequente prisão, leva o filme a desenvolver um encadeamento causal de ações que enreda o espectador na espera pela resolução do conflito, como uma linha narrativa central. Essa configuração parece abrir margem para que o espectador, então, passe a requerer certa verossimilhança em relação à representação do drama retratado, operando projeções e identificações com os personagens em cena. O que não acontece, no entanto, quando o filme volta-se, de maneira menos linear e menos concatenada, à figuração do cotidiano sitiado e das formas de resistência à ocupação jihadista por personagens que, em grande medida, não chegam sequer a ser nomeados. Para usar a base conceitual de Rancière, parece-nos que *Timbuktu*

constrói-se a partir da convivência entre dois regimes de identificação das artes: o regime poético ou representativo (que atravessa a construção narrativa do drama familiar de Kidane) e o regime estético (que se constituiria fora desse enredo).

Os regimes de identificação, pensados por Rancière a partir da tradição ocidental, seriam definidos a partir de um conjunto historicamente constituído de relações entre modos de ver, de fazer, de perceber e de sentir, considerando “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (Rancière, 2005, p. 27-28). O regime ético das artes depreende-se da perspectiva platônica que considera um caráter pragmático das artes como maneiras de fazer, atrelando as capacidades às ocupações exercidas. Nesse regime, as artes resumiriam-se na questão das “imagens”, seja as imagens das divindades (a possibilidade ou a proibição de alguém produzi-las, seus estatutos e seus significados) ou aquelas ligadas à polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e do teatro. Conforme sugere o filósofo, “trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (Rancière, 2005, p. 29).

De modo distinto, o regime representativo ou poético assentaria-se no par *poiesis/mimesis*, a partir da concepção aristotélica que privilegia, como sugere Rancière, a “ação trágica”, centrado no caráter mimético da arte, que estrutura maneiras de fazer, de ver e de julgar, a partir da delimitação de hierarquias entre o quê deveria ser representado e por quem ou para quem. Nesse sentido, não se trata de considerar um procedimento artístico que se encarrega de produzir cópias ou imitações de seus modelos, mas um regime de visibilidade específico. Conforme Rancière (2005, p. 31), o princípio que estrutura o regime representativo das artes desenvolve-se “em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas”.

Em relação ao cinema, Rancière destaca uma relação próxima com o regime representativo considerando certos filmes que se ancoram em sistema de encadeamento de ações próprio à narrativa clássica, considerando a fábula, no sentido aristotélico, que envolve a “orquestração de ações necessárias ou verossímeis que, mediante à ordenada construção do nó e do desenlace, permite que os

personagens passem da felicidade ao infortúnio ou do infortúnio à felicidade” (Rancière, 2014, p. 8) Não se trata, portanto, da produção de semelhanças a partir de um modelo, mas de construir ficções, a partir de estruturas de sentido e da coordenação de ações. O regime representativo, nesse sentido, pressupõe uma estabilidade entre as maneiras de fazer (uma *poiesis*) e as maneiras de ser (uma *aisthesis*) que seriam, nesse caso, afetadas pelas artes. Como sugere Conde (2017, p. 69), a esse respeito,

[...] tal concepção da *mimesis* de fato dará origem a um conjunto de regras gerais relativamente rigorosas determinando os modos de produção das práticas artísticas e a maior garantia possível de que os efeitos desejados – como a produção ou purgação de afetos e a exaltação ou condenação de valores morais – sejam alcançados no momento de recepção das obras.

Em contraposição ao regime representativo e ao ético, Rancière identifica o regime estético das artes, que, como pontua o autor, não recebe este nome por estar ligado a uma teoria da sensibilidade ou do gosto pela arte. Neste regime, os objetos artísticos já não se situam a partir de uma diferenciação entre modos de fazer, mas são identificados pelo seu próprio modo de ser, por pertencerem a um regime específico do sensível, afirmando a “absoluta singularidade da arte”, desobrigada então a seguir qualquer regra específica ou a considerar uma hierarquia de temas ou de gêneros. Este seria o regime que passou a vigorar, segundo Rancière, a partir do século XIX, ainda que não se trate de definir a caracterização de um regime em um momento histórico específico, mas de compreender muitas vezes a convivência entre regimes heterogêneos.⁵¹

É no regime estético das artes que será colocado em questão o primado da ação sobre a descrição, do dizível sobre o visível, dos grandes temas sobre as questões insignificantes e os sujeitos comuns, a partir de “um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades” (Rancière, p. 50). Desfeita a

⁵¹ Conforme Rancière (*apud* Conde, 2017, p. 16), “um regime não anula outro: a lógica representativa se conserva no seio do regime estético, ela nutre as artes novas como o cinema enquanto ao mesmo tempo é questionada nas velhas artes da escrita ou da pintura. E a lógica ética de identificação entre as performances da arte e as formas da vida coletiva não cessa de o animar e de se apresentar como sua finalidade última: a arte que ultrapassa sua particularidade para se tornar um mundo vivenciado em comum. Em resumo, as condições de possibilidade de um regime não são *a priori* definindo uma época [...]. Um regime da arte não se identifica jamais a uma época.

relação de hierarquia entre a imagem e a narrativa, deixando a primeira de estar subordinada à segunda, a relação entre a aparência e o sentido deixa de responder a uma conexão causal para ser atravessada por indeterminações. Como comenta Pedro Hussak,

Rancière considera que se trata de captar a imagem no regime estético no momento de uma *interrupção*, na qual se suspende toda relação entre narração e expressão. A imagem interrompida não vai mais aparecer como algo suplementar à ação, afirmando sua autonomia, embaralhando tanto o encadeamento clássico das causas e efeitos quanto o processo de criação de expectativas e a sua realização ou não (Hussak, 2012, p. 106, grifos do autor)

Seria, então, no regime estético das artes que a política, tal como entendida por Rancière, poderia potencialmente se constituir, considerando que os objetos artísticos, a partir de uma relação dissensual entre as formas de ver, de dizer e de fazer, poderiam vir a reconfigurar a partilha do sensível.

Consideramos importante retomar essa conceituação feita por Rancière porque, de certa maneira, acreditamos que ela nos auxilia a compreender o modo com que *Timbuktu* se estrutura. Acreditamos que o filme articula duas operações opostas: por um lado, ele constrói uma linha narrativa, relativamente coesa, para retratar o trágico destino da família nuclear de Kidane, conduzindo o espectador a operar projeções junto aos personagens, através sobretudo da construção da empatia; e, por outro, oferece cenas dissensuais, em que a brutalidade dos jihadistas e os modos de resistência a ela são retratadas de maneira mais aberta, colocando em questão as formas habituais de representação dos sujeitos e suspendendo identificações possíveis. Como sugeria Sabine Cessou, ao comentar sobre o filme, o espectador poderá então sentir-se enganado - mas não propriamente porque o conflito não foi representado de acordo com os fatos, mas porque, ao se envolver na ficção dramática de Kidane e sua família, que adquire neste caso evidente centralidade diegética, pode-se esperar que o filme mantenha-se fiel à construção de uma verossimilhança que não se concretiza, já que nem a caracterização dos jihadistas, nem o cotidiano da ocupação deverão demandar a mesma postura do espectador.

Destacamos que as críticas centrais à escritura fílmica são calcadas em questões de representação (sobretudo da família tuaregue, do pescador e dos jihadistas) e nas projeções potencialmente produzidas pelo espectador (que se

identifica de maneira empática pela família tuaregue e que se frustra, de certa forma, diante da recusa da representação da monstrosidade incontestável dos jihadistas, considerando que o filme os humaniza demasiadamente, como algumas críticas ressaltam). Acreditamos que, ao conferir centralidade diegética à tragédia de Kidane e sua família, o filme responde a certo anseio do grande público de que o cinema seja produtor de ilusões suficientemente realistas e verossímeis, levando os personagens a encontrarem-se demasiadamente presos em suas funções narrativas que impediriam o filme de produzir outros encadeamentos capazes de deslocar a relação entre a aparência e a realidade, a mediação e o simulacro, a causa e o efeito. Por outro lado, é importante considerar que *Timbuktu* não se encerra neste gesto.

Enquanto as inúmeras cenas paralelas a este drama familiar apresentam-se a partir de certa igualdade de aparências, recusando a construção de hierarquias e julgamentos, e produzindo uma suspensão das determinações e identificações em cena; a tragédia de Kidane acaba por, contraditoriamente, adquirir o estatuto de um primeiro plano, que viria conduzir o olhar e a escuta a uma compreensão específica, vinculando (ao invés de suspender) a relação imediata entre as aparências e os sentidos. Sendo assim, é de se questionar a problemática caracterização de Amadou, o pescador negro de pele retinta com olhar antipático, que mal se expressa, encerrado em seu ofício, em oposição à Kidane, o pastor tuaregue de pele clara, gentil e carinhoso - uma oposição esquemática que, de fato, parece ignorar a complexidade da desavença secular entre comunidades sedentárias e nômades no Norte do Mali. Além disso, ainda que nem todos os tuaregues tenham aderido à reivindicação nacionalista própria ao MNLA, face à importância da presença dos rebeldes para a desestabilização do norte do Mali e a sua aliança com os outros movimentos, como o AQMI e o Ansar Dine, é impossível desconsiderar o modo com que *Timbuktu*, ao idealizar a existência harmônica sob a tenda da família, acaba por não apenas por produzir um gesto simplificador, mas uma espécie de apagamento das condições sociais e históricas locais que levaram ao conflito.

É importante observar, no entanto, que o personagem de Kidane não é retratado de maneira unidimensional, ainda que sejam ressaltadas suas qualidades amorosas no seio da família. Se a morte de Amadou foi acidental, com o revólver sendo acionado em meio à briga corporal entre os dois, o destino do personagem é definido justamente quando ele decide levar consigo uma arma para confrontar o pescador. Sua esposa imediatamente pede que ele vá desarmado, mas ele a

questiona dizendo que teria aquela arma antes mesmo deles se conhecerem. Satima ainda argumenta que, naquela época, ele ainda não era pai, como se a paternidade houvesse trazido uma responsabilidade e um imperativo pela pacificidade para alguém acostumado a guerrear. O filme não indica o motivo pelo qual Kidane teria a posse da arma que poderia ser, simplesmente, para sua legítima defesa ou, como interpreta Alouine Sow (Cazenave *et al*, 2016), o filme se encarregara justamente de sugerir, neste momento, o envolvimento de Kidane nos conflitos armados tuaregues nos anos anteriores: de todo modo, essa contextualização parece pouco interessar.

Ao justificar sua saída para o confronto com Amadou, o personagem afirma à esposa de maneira categórica: “a humilhação precisa acabar”, indicando que a desavença com o pescador seria mais antiga que aquele episódio, ao mesmo tempo em que o diálogo confere nuance à caracterização de Kidane, como alguém orgulhoso (sentindo-se reiteradamente humilhado), mas também hostil em certa medida - bastante diferente do retrato pintado pela sua filha Toya, em conversa com o pequeno Isaan, que perdeu o pai para a guerra. A menina destacava as qualidades de Kidane que teria sobrevivido por ser um músico e não um soldado. Mais uma vez, o filme apenas acena para uma relação com os conflitos locais, mas o faz de maneira muito sutil. Por outro lado, ao abordar a diferença entre o modo de ser do soldado e do músico ou do soldado que poderia ser ele também músico, depreendida das palavras de uma criança, coloca-se em questão justamente a crença do filme em uma operação de resistência que se constitui através da expressão artística e, independente do destino trágico de Kidane, é sobre essa crença que o filme irá articular outras cenas próprias ao regime estético das artes, tal como sugerido por Rancière.

Parece-nos relevante ter em vista que Sissako, consciente dos circuitos de circulação de seu trabalho fora do continente africano, atenta-se ao modo com que seus filmes se apresentam sobretudo diante de uma perspectiva ocidentalizada. Para usar os termos de Rancière, o dano que constitui uma partilha policial do sensível, neste caso, é aquele que emerge do Ocidente. Ao comentar sobre o evento desencadeador do argumento de *Timbuktu*, em diversas entrevistas, Sissako destaca o pouco interesse da mídia ocidental sobre a violência do apedrejamento do casal em Aguelhok, que lhe causou tamanha comoção. Ele também ressalta o desequilíbrio dado entre a atenção da grande mídia, durante a ocupação jihadista, a um grupo de franceses que havia sido feito de refém naquela ocasião, e o desinteresse coletivo pelo sofrimento da população local, justamente quando toda a cidade também havia

sido, de certa forma, sequestrada. Sua preocupação seria falar sobre esse sofrimento de maneira justa. Para Sissako, nesse sentido, seria importante afirmar que um tuaregue não poderia ser confundido com um terrorista, zelando pela representação de um povo por seu cinema (Reitzer, 2014). Por isso, a caracterização dos jihadistas como estrangeiros ou forasteiros, ignorantes sobre os costumes, as línguas faladas, a cultura e o respeito à religião praticados em uma cidade milenar, é tão importante para o realizador. A função do cinema, para Sissako, “não é informar, é encontrar uma emoção que dê vida às coisas” (Reitzer, 2014, tradução nossa).⁵² A intenção em filmar a morte de Amadou por Kidane, a partir da constituição de um plano aberto que registra o rio Níger sendo atravessado pelo tuaregue pouco depois do disparo de sua arma, é apresentar uma dupla vulnerabilidade a partir dessa relação entrelaçada, como sugere Sissako ao comentar sobre esta cena em inúmeras ocasiões.

A intenção original é mostrar a fragilidade da vida, essa vida que está por um fio. Um está morrendo e o outro está partindo, mas também está caminhando para a morte. Foi importante para mim ampliar o olhar com este plano geral que também simboliza o que me interessa no cinema: uma forma que convida, como uma janela (Reitzer, 2014, tradução nossa).⁵³

Ao destacar essa fala, não buscamos fazer com que a intenção autoral do realizador venha se sobrepor ao filme, mas acreditamos ser necessário reorientar o foco analítico, menos voltado ao sentido imediato do que é representado (na disposição da oposição entre o tuaregue e o pescador) do que à cena sensível que se constitui no cinema (a partir do enquadramento da vulnerabilidade da vida). Como sugere Marcelo Ribeiro (2012, p. 182-183), ao comentar sobre o cinema do realizador, “em vez de revelar a vida existente, expondo-a em seu horror ou sonhando-a em seu espetáculo, a cosmopoética de Sissako revela a vida possível, em toda a força de sua fragilidade”.

Nesse sentido, como fez Manthia Diawara ao pensar *Timbuktu*, atentos aos problemas e ao contexto sócio-histórico em que o filme se insere, propomos reposicioná-lo no interior da obra de Sissako, longe dos burburinhos produzidos pela controversa recepção do filme e do impulso interpretativo da comunidade de

⁵² No original, “[...] *ce n’est pas informer, c’est trouver une émotion qui fait vivre les choses*”.

⁵³ No original: “*L’intention de départ est de montrer la fragilité de la vie, cette vie qui ne tient qu’à un fil. L’un est en train de mourir et l’autre part, mais il va aussi vers sa mort. Il était important pour moi d’élargir la vision par ce plan large qui symbolise aussi ce qui m’intéresse dans le cinéma : une forme qui invite, comme une fenêtre*”.

espectadores que se colocou diante dele, a fim de julgar suas boas e más representações. Nesse sentido, não buscamos oferecer explicações ou preencher as lacunas e as brechas constituídas pelo cinema, mas apreender o gesto político que o cinema seria capaz de inventar. Afinal, como propõe Rancière, o político

[...] vem se alojar exatamente lá onde estava, para Platão e Aristóteles, o insignificante, o não representativo. O dispositivo moderno da representação política [no regime estético das artes] se baseia numa figuração não representativa que a precede, numa visibilidade imediata do sentido no sensível. O eixo fundamental da relação poético-política já não é mais, então, aquele que liga a “verdade” da enunciação à “qualidade” de um representado. Ele se situa no modo da apresentação, na maneira como a enunciação se faz apresentação, impõe o reconhecimento de uma significância imediata no sensível (Rancière, 2017, p. 123).

Indagamos, conforme questiona Ângela Marques (2022, p. 3), ao pensar a constituição da cena para o filósofo argelino: “como interromper o fluxo explicativo interferente em nossa apreensão dos sujeitos e seus modos de aparecer e figurar no mundo?”. Conforme sugere a pesquisadora, a partir de Rancière, “para desmontar a máquina de explicação do visível e do pensável é preciso desacelerar e deslocar o olhar” (Marques, 2021, p. 64), o que demandaria, segundo ela, um gesto de interpelação das imagens, demorando-nos em sua companhia, fabulando com elas e a partir delas, tateando um intervalo, uma ruptura que viria desierarquizar a relação entre os corpos e as palavras, em sua relação com os espaços e com os tempos, que suspende o encadeamento das causas e efeitos, sendo capaz de reelaborar o perceptível e o pensável, nas palavras do autor. A fim de dar continuidade a nosso gesto analítico, propomos nos demorarmos sobre três cenas de *Timbuktu*, que acreditamos estarem situadas fora de uma lógica representativa consensual.

Em certo momento, em *Timbuktu*, Satima, esposa de Kidane, e sua filha Toya desembaraçam os cabelos sentadas sob o Sol, molhando as mãos em uma bacia d’água, sem pressa. A menina manipula um pequeno pente, auxiliando a mãe, que passa os dedos das mãos entre os fios concentrada, enquanto elas conversam. A princípio, as duas apenas compartilham a companhia uma da outra em um momento íntimo, em meio ao deserto. A filha está de cabelos presos, mas cuidadosamente arranjados pela mãe, em um penteado aparente. Logo, observamos uma caminhonete

que se aproxima ao fundo da paisagem e estaciona à frente delas. Ao avistar o carro, Toya comenta com a mãe: “Lá vem a gente que eu não gosto”. Pouco depois, dois homens descem do carro e aproximam-se, são eles os jihadistas Abdelkrim e Omar. Ambos aparecem pela primeira vez no filme pouco antes, quando o jovem Omar tentava ensinar, sem sucesso, Abdelkrim, um jihadista mais velho, a dirigir a picape. “Não se pode aprender tudo”, Omar diria a Abdelkrim, justificando a inépcia do colega para a direção. Assim que eles chegam, sem desviar o olhar, continuando a cuidar dos próprios cabelos, Satima interpela Abdelkrim, dizendo que ele sempre chega quando seu marido está fora. Ela é uma mulher casada, Satima afirma assertiva. Omar traduz as palavras em *tamashek* para o árabe de modo que Abdelkrim, o jihadista estrangeiro, possa compreender o que é dito. Durante toda a conversa, mesmo sem saber o que Satima diz, este último a observa atentamente, com um olhar de interesse e cobiça. Ele, então, pede que Omar demande a Satima que ela cubra a cabeça. Diante da solicitação, Satima interrompe o que está fazendo, fita Abdelkrim com sobriedade e diz: “Se não o agrada, então não olhe. Um homem que prejudica uma mulher é ímpio”. Omar titubeia na tradução e apenas afirma: “ela disse que ninguém o convidou aqui e que não olhe para o que não gosta de ver”. Abdelkrim ignora o comentário e sugere que ela o telefone se precisar de algo. Satima permanece em silêncio a pentear os cabelos com a filha e sequer volta a lhes dirigir o olhar. Todos permanecem em silêncio por alguns instantes, especialmente os homens que, aparentemente desconfortáveis, esperam alguma reação. Em seguida, ambos viram-se e vão embora. Ao fim desta cena, a melodia da trilha sonora começa a preencher o silêncio entre eles, anunciando a cena seguinte em que Zabou, a personagem de uma mulher delirante que anda pelas ruas afrontando os jihadistas, aparece pela primeira vez.

Em outra cena, um casal conversa na porta de casa. A mulher é a mesma que logo no início do filme havia se recusado a usar luvas para vender peixes, afrontando a imposição de outros jihadistas que fiscalizavam o cumprimento da Sharia pela população local, forçando as mulheres a cobrir os corpos, os cabelos e as mãos. Diante da insistência dos invasores, a mulher havia apanhado uma faca sobre a banca onde expunha seus peixes à venda e mostrado as mãos aos homens dizendo: “nossos pais nos criaram com honra, sem usar luvas”, “quer cortar minhas mãos? Aqui estão as duas. Corte-as”. Ela é levada pelos jihadistas, mas reaparece nesta cena, sem que saibamos que tipo de punição recebeu por sustentar sua recusa. Vemos primeiro seu

rosto negro de pele escura, cabisbaixo, em primeiro plano. Em seguida, a câmera a filma em *plongée*, de cima para baixo, e observamos que ela está acompanhada por um homem, também negro, de camisa estampada, com os braços e cabelos expostos. As restrições que atravessam o corpo da mulher de maneira tão incisiva, preserva seu companheiro, ali vestido com certa liberdade. Ainda assim, é possível notar que, debaixo do véu preto que a mulher usa por obrigação, aparece parte de sua saia ou vestido, em cores vivas, em rosa magenta, com estampa de flores e pássaros. Com os dedos cruzados e as mãos apoiadas sobre as pernas, ela lamenta em francês: “Quero ir embora”. Um corte nos apresenta, então, o rosto sóbrio do homem em primeiro plano, a observá-la em silêncio. Ele dedica-lhe um olhar atento e profundo que observamos por alguns segundos, evidenciando sua expressão e fisionomia. A mulher insiste: “Tenho que ir”. Em seguida, uma senhora cruza a esquina. Ela caminha lentamente com uma bengala, vestida com uma *mulafa* estampada em verde e azul. Não sabemos se ela está caminhando em direção ao casal ou a outro lugar. Ela apenas caminha rente a um muro, olhando adiante. Em seguida, esta senhora adentra uma porta aberta e desaparece no interior do cômodo de uma casa. Nenhum desses personagens volta a reaparecer no filme. A presença muda da anciã parece, no entanto, suspender provisoriamente os sentidos, como uma breve intrusão no tempo e no espaço.

Imediatamente antes desta cena em que observamos o casal, Zabou novamente se apresentara. A cada vez, sua presença parece conectar os pequenos gestos de resistência das mulheres. Antes da aparição do rosto da vendedora de peixes, em um plano também filmado em *plongée*, observamos a caminhada de Zabou em uma pequena viela a se colocar de braços abertos, diante de uma picape ocupada por jihadistas, impedindo sua passagem. Os homens de metralhadora em punho sobre a carroceria da caminhonete apenas permanecem parados diante do gesto da mulher negra, de vestido colorido bordado à mão, com braços e cabelos à mostra, um véu preto longo que se arrasta sobre o chão e um galo que a acompanha sobre os seus ombros. Com os braços abertos e o corpo ereto, formando uma cruz, Zabou interpõe-se no caminho da picape sem titubear, enquanto os jihadistas permanecem parados, sem reação.

Bem mais adiante no filme, já na segunda metade, após o julgamento de Kidane e também da personagem interpretada por Fatouma Diawara, açoitada em público por cantar em casa na companhia de outros homens, vemos Zabou no lugar

que parece ser sua casa no filme, uma espécie de altar a céu aberto, onde ela dispõe uma pequena cama, utensílios domésticos, objetos pessoais e uma geladeira. Vêmo-la sendo observada por três jihadistas dispostos no canto do quadro, em silêncio. Diante deles, o vento balança os objetos ali dependurados e Zabou gargalha em alto e bom som, enquanto seu galo canta ao fundo. Em primeiro plano, observamos com atenção, os cabelos de Zabou amarrados com pequenos laços de fita vermelhos, seu colar de miçangas azuis e seu vestido bordado com flores e rendas em diversas cores. Ela diz olhando para o horizonte, ignorando inicialmente a presença dos jihadistas: “Foi em 12 de janeiro de 2010, exatamente às 16 horas e 53 minutos. Mesma hora de Miami. às 16h53, horário de Porto Príncipe, a terra tremeu e eu estava lá. Exatamente às 09 horas e 53 minutos”. Enquanto fala, ela mexe em retalhos de tecidos com as mãos, reunidos em um pequeno cesto, apanha um pedaço maior de tecido e o rasga, fazendo novos retalhos. Em seguida, vêmo-la novamente em um plano aberto ao centro desta espécie de palco/altar que a personagem fez de casa. Ela, então, dirige-se a seu galo e indaga: “Hã, Gonaive, está certo, às 09h53?”. Um dos jihadistas, então, a interpela, dizendo: “Zabou, você chegou antes disso”. Ela imediatamente joga para ele uma espécie de amuleto, feito de retalhos de pano e diz que é para lhe dar sorte. O jihadista a agradece, manipulando o objeto. Zabou volta a dizer, em seguida, de maneira enfática: “Não importa o tempo. O terremoto é meu corpo. As rachaduras sou eu. Rachada da cabeça aos pés, dos pés à cabeça, nos braços, no ventre, nas costas, no rosto”, enquanto une pequenos fragmentos de um espelho esfacelado sobre o chão. “E o quê, o tempo?”, Zabou continua a perguntar abrindo sua geladeira empoeirada, onde vemos imãs, típico *souvenirs* de viagem, coladas sobre a porta, exibindo paisagens diversas difíceis de identificar. Em um deles, por exemplo, vemos fragmentos de uma grande cidade com pequenos prédios; em outro, coqueiros e o mar. Zabou insiste em sua fala: “Gonaive, nós somos iguais. Estamos rachados, nós dois. Em toda parte”, abrindo uma pequena gaiola para apanhar seu galo, quando a cena termina.



Figura 18: Fotogramas de *Timbuktu* (Sissako, 2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.

Optamos por aproximar três cenas do filme, a partir do arranjo de imagens que compusemos inicialmente, reunindo três gestos de chegada ou de intrusão em um espaço de intimidade constituído a céu aberto, em locais de trânsito. De maneira geral, o espaço íntimo torna-se, de antemão, espaço de exposição, como a tenda da família tuaregue que, por prescindir de uma quarta parede que encerraria seu interior, apresenta-se sempre aberta à visão, colocada em contínua relação com seu entorno.⁵⁴ Se, na primeira e na última cena, é a presença dos jihadistas que perfura o espaço de intimidade; na segunda cena, a chegada da anciã (que parece vir de outro tempo, habitar outro lugar) reposiciona nossa perspectiva. Nos dois primeiros casos citados, os jihadistas, parados a certa distância, são situados no lugar de observadores refratários, destituídos de certa forma da capacidade de agir. Satima continua a lavar seus cabelos e Zabou continua a fabular sobre o terremoto do Haiti, a despeito da presença dos invasores.

A sustentação do gesto de lavar os cabelos por Satima desafia o olhar que se endereça a ela. Ainda que permaneça exposta ao outro que chega sem avisar, ela não interrompe o que havia começado na companhia da filha justamente porque isto abriria espaço para aqueles que esperavam ser, de alguma forma, ali recebidos. Ao persistir a lavar os cabelos à revelia da presença dos jihadistas, recusando-se a mirá-los, Satima não apenas se assegura de uma relação com o próprio corpo (questionando o que se pode ou não mostrar, o que se deve ou não fazer), mas

⁵⁴ Destacamos este comentário em relação a uma observação feita por Maurício Lissovsky, na banca de qualificação desta tese.

demarca seu vínculo com o território habitado e recusa o papel de anfitriã. O posicionamento da câmera e a distribuição dos corpos em cena é importante porque caracteriza os jihadistas propriamente como intrusos. Ainda que Satima e Toya permaneçam sentadas e os jihadistas coloquem-se ali de pé, a câmera persiste a enquadrá-los a partir de um ponto de vista próximo ao chão, posicionando-se na mesma altura que as mulheres e desierarquizando uma relação de poder que atravessa a constituição do visível.

Satima é enquadrada a partir da frontalidade da câmera tanto em primeiríssimo plano, quando vemos apenas seu rosto, quanto no plano geral, quando ela posiciona-se mais próxima à câmera considerando que os jihadistas mantêm-se em cena levemente recuados, como se não pudessem avançar o suficiente para aproximarem-se da personagem. Ao registrar Abdelkrim e Omar em *close-up*, a câmera mantém-se levemente angulada, em um *contra-plogée* muito sutil, como se o ponto de vista permanecesse na altura de Satima e Toya. Nesta cena, o filme posiciona-as, portanto, a partir de uma perspectiva privilegiada, destituindo os jihadistas não apenas da capacidade de agir neste caso, mas do monopólio do olhar. Apenas, instantes antes de Abdelkrim e Omar irem embora, quando é sustentado o silêncio entre eles, o filme alterna a perspectiva, oferecendo um ângulo em que vemos os jihadistas em primeiro plano e mãe e filha ao fundo, permanecendo inacessíveis no entanto aos homens que vão embora em seguida.



Figura 19: Fotogramas de *Timbuktu* (Sissako, 2014), em sequência consecutiva, respeitando os pontos de corte a cada linha apresentada.

Na cena em que um casal conversa na porta de casa, conforme destacamos no conjunto apresentado anteriormente (Figura 18), ouvimos o lamento da mulher que não suporta mais permanecer nas condições de opressão em que vive, seguida pela lenta caminhada da senhora que vira a esquina. Esta cena, particularmente, chama-nos atenção por não possuir nenhum tipo de vínculo narrativo ou causal, apresentando-se como uma ponta solta, bastante particular na diegese do filme. Diferente da mulher que se aflige pela partida iminente, a senhora caminha, com semblante sóbrio, aparentemente inabalável. Sua presença muda é insignificante à narrativa e ao retrato da ocupação: ela não se vincula a um gesto frontal ou mesmo sutil de resistência, ou sequer visa expressar uma vulnerabilidade partilhada, como outros personagens do filme. Ela nada nos diz, nada tem a dizer. A senhora apenas caminha em paralelo ao anúncio da despedida do jovem casal e adentra um cômodo escuro, onde podemos vislumbrar apenas uma mesa. Assim que aparece em cena, por um segundo, a senhora mira a câmera e devolve-nos o olhar que se desvia logo em seguida, caminhando rente à parede a seu lado. Apesar de compor todo o filme, constituindo a paisagem de Timbuktu, é nesta cena em que vemos uma das paredes de adobe, típicas da cidade, de maneira mais próxima e mais detalhada, coberta de rachaduras, na cor da terra, como o chão. A parede milenar mantém-se de pé, atravessando os séculos, ao lado desta senhora, que, a seu modo, também atravessa os acontecimentos históricos e persiste a caminhar devagarinho com auxílio de sua bengala. A cada passo, ouvimos o barulho firme da bengala que toca ao chão com força. No fundo, baixinho, escutamos um canto que parece ser um chamamento para oração, aparentemente muçulmano. Ao chegar à porta, a senhora apoia-se no alisar com uma das mãos e desce um degrau, desaparecendo no interior do cômodo. Na cena seguinte, veremos Kidane voltar para casa a pé e cruzar com a picape de Abdelkrim e Omar.

Considerar a aparição desta senhora não nos leva ao desejo de traduzir uma relação de montagem, a partir de um gesto de colagem entre o que antecede e o que sucede sua aparição, e quais as relações de sentido o filme construiria a partir disso. Buscamos compreender, no entanto, como em seu interior, esta cena parece convocar outras temporalidades, longe de vir preencher, como sugere Rancière, o *continuum* temporal supostamente homogêneo da narrativa. Essa caminhada muda e anciã, resistente aos acontecimentos históricos que atravessam o território, parece,

como propõe o filósofo, “abrir um hiato, uma fenda traçada no presente, para intensificar a experiência de outra maneira de ser” (Marques *apud* Rancière, 2021, p. 66). A presença da senhora, mais que a do pastor tuaregue ou a do pescador sedentário, insinua a força da aparição de um povo, de um modo de existência particular que se vincula a uma experiência coletiva. O gesto de caminhar para adentrar a um cômodo escuro que não se revela parece-nos menos indicar uma reclusão encerrada em si mesma, do que resguardar algo do desconhecido, aquilo que permanecerá alheio a nosso olhar, a nosso desejo de ver, de mapear, de traduzir.

Os espaços internos, aliás, que em grande medida permanecem resguardados no filme, privilegiando os espaços abertos às residências domésticas da população local (à exceção da cena em que os jihadistas invadem o cômodo em que Fatoumata Diawara cantava), remete-nos, por contraposição, à série “*A Quiet Defiance*” (em português: “A resistência silenciosa”), feita pela fotógrafa estadunidense Katie Orlinsky (2013),⁵⁵ que esteve no Mali logo após a retomada dos territórios pelo exército francês em 2013. Na série, Orlinsky registra os corpos das mulheres e das crianças que, durante a ocupação dos extremistas, podia preservar suas formas de expressão apenas no interior de suas casas, devolvendo-nos à exuberância das cores, das formas e dos trajes na região, cuja representação foi propositalmente esvaecida por Sissako.⁵⁶



Figura 20: Fotografias de Katie Orlinsk (2013).

⁵⁵ Fotografias disponíveis em: <https://www.primecollective.com/a-quiet-defiance-the-womens-war-in-mali>. Acesso em: 03 nov. 2023.

⁵⁶ Sissako destacou a necessidade de atenuar a beleza das paisagens e das representações no filme em conferência concedida à Universidade da Califórnia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-CkYurqZKo>. Acesso em 03 nov. 2023.

A relação de verossimilhança com a realidade retratada parece ser desfeita de antemão em *Timbuktu*, a partir da presença de Zabou, caracterizada como uma espécie de feiticeira que persiste a afrontar, sem qualquer temor, a brutalidade dos jihadistas. Sua caracterização, no entanto, não se ampara inteiramente no campo da ficção ou da performance, mas na existência de outra Zabou, como ficou conhecida Zeynaba Arounhenna Maïga, uma dançarina maliana que atuou no conhecido cabaré *Crazy Horse* em Paris durante os anos 1970 e que retornou ao Mali anos depois, arruinada econômica, social e psicologicamente, passando a andar pelas ruas com trajes remetendo a seus anos de glória e com um galo empoleirado sobre seus ombros (Lepidi, 2018; Curtius, 2021).⁵⁷ Durante a ocupação jihadista de 2012, Zeynaba Maïga continuou a viver na cidade de Gao tendo sido dispensada da obrigação de usar o véu, estando livre para circular pelas ruas, protegida pela própria loucura. A personagem em *Timbuktu*, por sua vez, é interpretada pela dançarina, coreógrafa e atriz haitiana Kettly Noël, radicada em Bamako desde a década de 1990. Sua atuação produz no filme um entrecruzamento poético, conforme sugere Anny-Dominique Curtius (2021), entre o trabalho criativo e filosófico da artista e a existência transgressora de Zabou, dando lugar a uma “transcorporeidade diaspórica”, nas palavras de Curtius.

Vivendo entre o Haiti e o Mali, Noël constantemente destaca o desejo de manter-se alheia às fronteiras, sejam aquelas das delimitações geográficas ou identitárias. “Nem preta, nem mestiça, nem pós-colonial, nem racializada, mas também alimentada por tudo isso”, destaca a artista em uma coletiva de imprensa (Noël *apud* Curtius, 2021, p. 138, tradução nossa).⁵⁸ Afeita à indeterminação e à intensidade da sua entrega ao trabalho performático, Noël reitera a importância da nudez em sua prática artística, indo ao encontro da personagem de Zabou, cuja liberdade, através da exposição do corpo desobediente de uma mulher negra, vem questionar os impedimentos que constroem e agridem sobretudo os corpos femininos na imposição da lei da Sharia. Entre a performance e a dança, Noël se vale de um corpo inteiramente maleável e despojado de limitações, permitindo que “todas as barreiras sejam removidas” (Nini, 2017). Nesse sentido, Curtius (2021, p. 139)

⁵⁷ Destaca-se, inclusive, a realização de um documentário dedicado à rápida ascensão e ao declínio de Zabou, relegada à mendicância, realizado pelo diretor maliano Abdoulaye Ascofaré, chamado “*Zabou, mannequin des sables*” (2003).

⁵⁸ No original: “*Ni noire, ni métissée, ni postcoloniale, ni racisée, mais aussi nourrie de tout cela*”.

destaca a importância da trajetória e a sensibilidade artística de Noël, considerando o modo com que sua identidade diaspórica a permite interpretar Zabou em *Timbuktu*, explorando “a vulnerabilidade e a resiliência do corpo feminino africano confrontado com o obscurantismo islâmico”.

A presença artística de Noël situa-se no limite de vários espaços de encenação, de desvelamento e exposição do corpo e dos afetos, o que lhe permite investir plenamente o papel de transgressão que lhe foi confiado por Sissako neste filme. Executar loucura, liberdade e transgressão de códigos através da dança, do riso e da apropriação subversiva do espaço público, é reproduzir e enredar, como ela faz no filme, a multiplicidade criativa que a define na sua vida real como performer, coreógrafa, bailarina e ativista (Curtius, 2021, p.138, tradução nossa).⁵⁹

Para Curtius, a partir da condição diaspórica compartilhada por Noël e a verdadeira Zabou que inspirou a sua representação, a personagem em *Timbuktu*, seria capaz de mobilizar uma “transcorporeidade”, que entrelaça subjetividades múltiplas em cena, e uma “atemporalidade mítica” que a situa entre a ocupação jihadista no Mali e o terremoto do Haiti. Os poderes de Zabou, na companhia de seu galo Gonaïves,⁶⁰ tornariam possíveis, segundo ela, a transferência de memórias e de energias libertadoras entre diversas personagens femininas, além de possibilitar uma “desradicalização” dos jihadistas, através do feitiço, fazendo com que alguns deles se tornassem arrependidos de seus atos. Contraditoriamente, na leitura de Curtius, a personagem de Zabou que irrompe a narrativa linear do drama de Kidane, viria portanto justamente constituir um liame entre diversas cenas e personagens no filme, conferindo inclusive uma ligação causal entre seus gestos e as ações que seriam resultante de seus encantos.

⁵⁹ No original: “La présence artistique de Noël se situe à la lisière de plusieurs espaces de mise en scène, de dévoilement et d'exposition du corps et des aff ects, ce qui lui permet d'investir pleinement le rôle de transgression que lui confi e Sissako dans ce fi lm. Performer la folie, la liberté et la transgression des codes par la danse, le rire et l'appropriation subversive de l'espace public, c'est reproduire et enchevêtrer, tel qu'elle le fait dans la fi ction du fi lm, la multiplicité créatrice qui la défi nit dans sa vraie vie d'artiste performeuse, de chorégraphe, de danseuse et d'activiste”.

⁶⁰ Em relação à presença do galo, Curtius dedica uma análise particular a respeito da relação entre o animal, sua importância para as práticas religiosas do vodu, bem como para a economia e a cultura haitianas, além de relacioná-lo à importância histórica da cidade de Gonaïves no Haiti, local em que foi proclamada a independência do país e que, em inúmeras ocasiões, tornou-se epicentro de insurreições (Curtius, 2021, p. 146-147). Destaca-se, nesse sentido, sobretudo a importância da independência do Haiti, tendo em vista sua relevância para o trabalho de Noël, conforme destacam Matos e Bastos (2020, p. 243), que articulam a singularidade histórica do país ao pensamento da artista. Segundo elas, isso “diz respeito ao seu povo, da colônia mais rica da França, ter insurgido, derrotado e expulsado as forças opressoras da metrópole francesa sob o governo de Napoleão, e dessa vitória ter sido do primeiro país do hemisfério sul que proclama uma libertação dupla, independência e abolição da escravatura”. Para uma análise mais detida no trabalho de Noël, ver Matos e Bastos (2020).

De fato, como sugere Curtius, não parece suficiente que tomemos a personagem de Zabou, bastante incompreendida nas análises e críticas, apenas como uma “mulher haitiana mentalmente perturbada”, para citar o comentário de Ken Herrow (Cazenave *apud* Curtius, 2021, p. 151). Considerando a importância da presença desconcertante de Zabou e seus delírios ao longo do filme, bem como a potência de sua presença contra o obscurantismo dos jihadistas, buscamos apreender, sutilmente, a partir de sua aparição, a constituição de outras relações entre o visível e o invisível, o dizível e o silenciável.

Inicialmente, na cena que citamos, vemos um plano aberto em que os jihadistas observam Zabou diante deles. Como espectadores descrentes diante de um breve espetáculo, eles mantêm-se de braços cruzados, mirando Zabou com aparente desinteresse, mas permanecem em silêncio. Como adiantamos, sua casa se situa como uma espécie de altar ou um palco aberto, sem coxias, com uma significativa elevação em relação ao chão. O véu negro que cobre as costas de Zabou arrasta-se pelo chão como uma enorme cauda, caindo abaixo de seus pés e se prolongando entre os jihadistas que a observam abaixo. A princípio, ouvimos sua risada alta e estridente atravessar a cena. Ela ri até perder o fôlego e suspira, aparentando uma breve sensação de desespero, até retomar sua risada em seguida. O plano fechado permite-nos ver seu rosto próximo e todos os detalhes do vestido que já descrevemos. Ativa, Zabou retoma o terremoto do Haiti, misturando e cortando seus trapos, confundindo os horários. O vento sopra e balança seus espelhos pendurados pelo espaço, assim como os pedaços de pano amarrados em seus cabelos. À distância, os jihadistas permanecem em silêncio, exceto pela breve intervenção de um deles que, de maneira relativamente respeitosa, corrige a referência temporal enunciada pela personagem quando ela comenta sobre o horário em que teria testemunhado o terremoto no Haiti. Assim que ela joga seu pequeno amuleto para o jihadista, “para dar sorte”, sua expressão se altera, passando a comentar sobre o terremoto de maneira mais incisiva, com o rosto cerrado. A terra tremeu como seu corpo, ela insiste; a fissurou inteiramente como foi fissurada. São suas mãos negras que manipulam os cacos e os trapos. É sua voz que anuncia o caos que atravessou a Terra, de um lado ao outro do Atlântico.



Figura 21: Fotogramas de *Timbuktu* (Sissako, 2014), a partir de planos subsequentes.

Essa cena assemelha-se àquela em que Satima penteava os cabelos considerando o modo com que o espaço de intimidade é perturbado pela presença de forasteiros. Nesse caso, no entanto, a disposição dos corpos em cena, na distância construída a partir desse palco onde os jihadistas não ousam adentrar, embaralha o endereçamento das palavras de Zabou, ela mesmo estrangeira cantarolando ao longo do filme em crioulo haitiano. Mirando o fora-de-campo, Zabou não se dirige aos jihadistas diretamente durante seus delírios que a levam para memórias construídas fora dali. Talvez, sua fala dirija-se à cidade que ela vislumbra sobre a mureta à sua frente, seu pequeno mirante. Caberia a ela justamente performar, sustentar as palavras ditas, os pequenos gestos entre seus cacos e trapos sobre mesa e sobre o chão, guardando alguns deles na geladeira, para que não se percam com o tempo.

Um diante do outro, o cinema trata de dispor em cena dois modos de estar fora de casa e de estabelecer uma relação com o mundo. Os jihadistas de arma em punho, que chegaram para se apossar violentamente do território do outro, permanecem em quase toda a cena de costas para a câmera, sem reação. Como Abdelkrim e Omar, na cena descrita anteriormente, eles também parecem desprovidos da capacidade de agir, além, neste caso, de terem perdido o domínio sobre a fala. Situam-se ali, como espectadores, guiados pela força da presença de Zabou. É ela, afinal, quem se ocupa dos gestos e das palavras, segura de sua capacidade de narrar. A intervenção de um dos jihadistas que tenta corrigi-la a certa altura, buscando a situar temporalmente, é

inteiramente desconsiderada. Não importa o que foi dito por ele. Zabou lhe dá um pequeno amuleto e ele imediatamente se cala. Se, na outra cena, a senhora que caminhava a passos lentos remete a um tipo de ancestralidade resistente, a partir de um modo de vida ancorado no território; Zabou, por outro lado, remete a outra relação entre o corpo, o tempo e a memória, atravessada por uma ancestralidade negra e afrodiaspórica: esta que atravessa o Atlântico, do Caribe à África, da África à Europa.

Zabou, a dançarina que retornou de Paris arruinada, encontra o corpo de Noël, a dançarina haitiana que chegou ao Mali, imbuída de sua força criativa, dando lugar não apenas a uma “transcorporeidade”, como sugeria Curtius (2021), mas também a uma espécie de “corpo-tela”, como diria Leda Maria Martins. Nas palavras de Martins (2021), um “corpo-tela” seria uma espécie de corpo hieróglifo, que bailarina no tempo:

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições. Clivado de descontinuidades, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social. O corpo-tela é assim também um *corpus* cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se *locus* e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciator-emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos (Martins, 2021, p. 79-80).

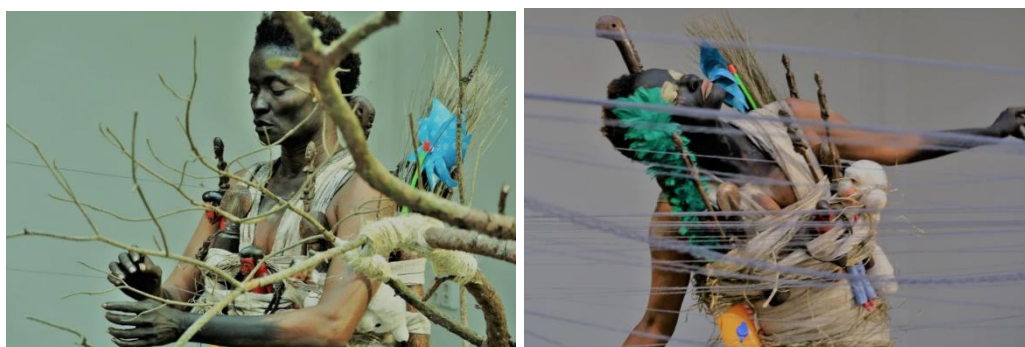


Figura 22: Fotografias de Claire Nini (2017). Registro da performance *Panser la Planète*, também intitulada *Panser les Forêts* e *Panser les Arbres*, de Noël.

A articulação entre o trabalho artístico de Noël e seu “corpo-tela” parece fundamental para o modo com que a personagem de Zabou é construída no filme de Sissako. Um corpo capaz de articular uma memória pessoal e coletiva, de oferecer espaço para diversas escrituras, valendo-se de uma composição de adereços e vestimentas que, se remete ao passado da Zabou em que o filme se inspirou e afronta os cercamentos dos jihadistas, por outro lado, integra práticas corporais coletivas e traduz, como sugere Martins (2021, p. 107), “tradição e improviso, lembrança e esquecimento, perenidade e fugacidade, permanência e efemeridade, inacabamento e completude, presença e lacunas, ser e devir”.

Em diversos momentos ao longo de *Timbuktu*, ao abordar a aparição das mulheres diante dos jihadistas, Sissako questiona uma hierarquia sobre os corpos, gestos, olhares e palavras, a partir da construção de uma cena dissensual, que torna possível fazer ver e fazer falar aquelas que foram constantemente silenciadas e invisibilizadas sob o cotidiano da ocupação, a partir de certo modo de visibilidade e de inteligibilidade. Ao recorrermos aos aspectos extra-diegéticos para compreendermos algumas cenas de *Timbuktu*, nossa proposta não era descobrir o que se guardaria atrás da aparência ou como a realidade viria ou não se opor à representação, mas empreender uma análise atenta à densidade sócio-histórica que constitui o filme. Afinal, como sugere Rancière (2021, p. 81), “a aparência não é o contrário da realidade, a caverna, mas propriamente a cena da manifestação. Não há uma cena e um bastidor, uma caverna e um lugar de verdade”. Ou ainda,

[...] há sempre na cena, se assim quisermos, um fora de cena. Mas esse fora de cena funciona para constituir a espessura do tecido sensível e inteligível que confere ao quadro sua potência sensível de condensação e não como desvelamento do que a cena poderia estar escondendo (Rancière, 2021, p. 86).

Entendemos que talvez a principal questão que torne o gesto analítico mais complexo em *Timbuktu*, não seja sobre uma problemática convivência entre cenas ligadas ao regime representativo (considerando o desenvolvimento do drama familiar de Kidane) e outras ligadas ao regime estético, capazes de produzir intervalos,

dissensos e rupturas. Na esteira de Ângela Marques (2022, p. 68), compreendemos que “a tensão entre imagens representativas e imagens estéticas não é uma relação polarizada em que uma deve ‘eliminar’ a outra.” Parece-nos, no entanto, que ao recorrer ao drama do tuaregue e à idealização da comunidade anterior que seria perturbada pela presença do Outro (seja aquela do vizinho pescador cujo assassinato condena o destino de Kidane, ou a chegada dos jihadistas na cidade), o filme acena para a romantização de um povo idílico que viveria em comunhão, desde que fechado em si mesmo.

De maneira geral, em *Timbuktu*, parece continuar a ressoar o canto de Tchu, o imigrante chinês que, em *Heremakono*, perguntava: “quando poderei voltar para casa, onde a vida é tão bonita?”. Estes versos vão ao encontro daqueles entoados pela personagem de Fatoumata Diawara que lamenta não a saudade de um lugar, mas de uma forma de vida vivida em comunhão: “Minha terra natal... Timbuktu é minha terra natal/ Irmãos e irmãs, minha terra natal é um lugar onde as pessoas são unidas/ onde as pessoas são unidas/ onde as pessoas se reúnem como bons parentes/ onde as mulheres não são forçadas a se casar como prostitutas”.⁶¹ Se, em *Heremakono*, o retorno de Abdallah contrapõe-se à idealização de Tchu, como um estrangeiro antes mesmo de partir, exposto às relações de vizinhança que ali se estabeleciam, entre fraturas e liames possíveis; ao nos voltarmos a *Timbuktu*, revela-se um desolamento que incide na idealização da vida em comum que se tornou impossível, próxima à situação do exilado que parece já não ter para onde retornar, mas que permanece tomado pela ausência e pela falta do que perdeu.

Ao comentar sobre a escolha da cidade de Timbuktu para ambientar o filme, uma das justificativas de Sissako seria por ali se tratar de “uma cidade multicultural, por excelência, onde se falam cinco línguas, bozo, songhai, bambara, fulani e tamashek. Uma cidade de encontros” (Reitzer, 2014, tradução nossa).⁶² No entanto, a constituição de um gesto político potente que se desenha na abordagem das formas de resistência à ocupação dos extremistas em *Timbuktu* parece enfraquecer-se diante da dificuldade do filme de abordar um vínculo comunitário que exceda a idealização, justamente onde é preciso que a relação com o fora permaneça perene, em um

⁶¹ Estes versos não encontram tradução no filme, não sendo legendados. Ainda assim, a canção cantada por Diawara, trata-se da música, em bambara, “*Timbuktu Fasso*”, traduzida por Fofona e Hall (2017).

⁶² No original, “[...] *une ville multiculturelle par excellence, on y parle cinq langues – le bozo, le songhaï, le bambara, le peul, le touareg. C’est une ville de rencontres*”.

território que se encontra historicamente em disputa. Na aproximação entre *Heremakono* e *Timbuktu*, observamos ao final dos filmes, a reiteração de um mesmo gesto que ganha, a cada vez, diferentes sentidos que nos parecem relevantes: duas corridas sobre as dunas de areia.



Figura 23: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002) e *Timbuktu* (2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.

Em *Timbuktu*, vemos o motoqueiro que aparece diversas vezes no filme, como um elemento de articulação entre diversos núcleos. Ele desloca-se de moto de um lado para o outro, com a cabeça sempre coberta por um turbante e com a mesma roupa verde estampada. Logo no início do filme, o vemos buscar água em uma bica que ele armazena em galões grandes amarelos, levados para a família de Kidane e para a de Amadou, auxiliando-os indistintamente. Ao final, é também o motoqueiro quem se arrisca a levar Satima para ver o marido prestes a ser executado, o que resulta tragicamente na morte do casal. Depois disso, ele passa a ser perseguido a pé pelos jihadistas que, correm em sua direção, atirando. A perseguição em meio ao deserto, que será articulada na montagem à corrida desolada de Toya órfã, indica a morte iminente desse sujeito sem nome, sem rosto e sem voz, aparentemente mais afeito, no entanto, à constituição da relação com a diferença.

Em *Heremakono*, outro personagem adquire um caráter parecido, circulando entre os lugares, sem qualquer identificação. Ao longo do filme, apenas vemos seus pés, calçados com uma sandália de couro a andar de um lado para o outro. Ao partir, com sua mala em punho, um blazer preto e sapatos sociais, Abdallah percebe sua inaptidão para atravessar o deserto a pé. Ele, então, encontra o homem de sandálias e de túnica azul e turbante, similar a um nômade tuaregue, que cruza seu caminho e sobe a duna com habilidade. O encontro entre os dois, ambos em trânsito, aponta para a coexistência e para a coabitação entre dois modos de vida, que não resulta no apagamento das diferenças entre eles. Cultivando seus hábitos ocidentalizados, Abdallah arriscaria-se a partir, deixando para trás toda relação com o local e com a tradição. De certa forma, a presença do nômade, nesta cena, revela a Abdallah suas limitações e o preserva de um fechamento em si.

A aproximação destas duas caminhadas permite-nos dispor, de um lado, a aparição de um vínculo comunitário inoperante (próprio à comunidade que, como propõe Jean-Luc Nancy, não se erige enquanto obra, nem se remete a uma unificação fusional, destinando, ao contrário, uma abertura à exposição ou à coexposição das singularidades que a constituem); e, de outro, a comunidade impossível, que só pode vislumbrar o aniquilamento do outro, o apagamento de toda diferença. Se é preciso enfrentar, como pontuamos inicialmente, a separação do mundo em dois, entre conhecidos e desconhecidos, populações autóctones e halógenas, não é para construir um mundo incapaz de lidar com as divisões internas, mas para dar lugar à coexistência não apenas de duas partes, mas de inúmeros fragmentos e fraturas, em sua pluralidade absoluta.

2.2.4. Face às divisões do mundo, sonhar coexistências possíveis

Ao orquestrar o julgamento em torno da responsabilidade do Banco Mundial e do FMI em relação às mazelas que se acentuaram entre os povos e territórios africanos, em decorrência de seus “auxílios” e intervenções,⁶³ *Bamako* (2006) apresenta-nos um mundo constantemente dividido. Como sugere Roberta Veiga, o filme dá lugar a uma “cena-corte”, por abrigar a “corte”, sinônimo de tribunal, em um quintal comunitário (a cena dentro da cena, o dispositivo jurídico dentro do dispositivo cinematográfico) e por remeter ao ato de cortar, separar, cindir, “constituente da forma política em jogo no filme” (Veiga, 2016, p. 6). De maneira geral, como enfatiza a pesquisadora, *Bamako* constitui-se de inúmeras cisões, tendo em vista uma “desmesura dos mundos que são apresentados (o da eloquência e o do pó da terra, o do capital e o da pobreza, o do mundo globalizado e do mundo africano em seu subdesenvolvimento)”, ou ainda, as fronteiras entre o mundo africano e o mundo capitalista, o povo negro e o branco europeu, a África e o Ocidente, o Norte e o Sul, a

⁶³ Destacamos a atuação das duas instituições financeiras, desde a década de 1980, quando muitos países africanos aderiram, forçosamente, aos “Programas de Ajustamento Estrutural” (PAE), o que produziu graves consequências a seu desenvolvimento socioeconômico, considerando, por exemplo, o condicionamento de empréstimos à adoção de duras medidas de austeridade, que envolveu redução de investimento estatal em programas sociais, desvalorização das moedas nacionais e abolição de subsídios que auxiliavam no controle de preços de produtos básicos, incluindo itens de alimentação a combustíveis. Se as medidas visavam o crescimento econômico, o resultado, de maneira geral, foi desastroso, resultando na intensificação do empobrecimento das populações, além de impactos nas condições locais de infraestrutura, meio-ambiente, saúde etc. (Olaniyan, 2008; Williams, 2019)

história e o capital, o local e o global, a vida íntima e a política, o povo e o espetáculo, a sensibilidade e a racionalidade (Cesar, 2013; Veiga, 2016).

Esse mundo cindido que deflagra a constituição do filme atravessa o próprio modo com que os corpos e espaços distribuem-se no interior das cenas, não apenas considerando a orquestração do tribunal, com sua estruturação espacial protocolar que organiza a disposição de juízes, advogados, promotores, testemunhas e representantes das partes em litígio de um lado e de outro; mas também pelas divisões internas reiteradas na construção formal dos enquadramentos e na *mise-en-scène* do filme, que insiste na sobreposição de um quadro no interior de outro, enfatizando, para usar as palavras de Veiga, uma espécie de “*mise-en-abyme* de cisões” (Veiga, 2016, p. 21).

No entanto, não se trata de considerar uma impermeabilidade entre essas divisões; a questão seria, ao contrário, como manejar o contato e as passagens entre elas, algo que se traduz na reiterada construção dos enquadramentos a partir da presença de muros, tecidos fluidos sobre varais, grades, portas e janelas, enfatizando, portanto, menos a rigidez das cisões, do que os fluxos que as atravessam ou, ao menos, que visam suspender uma interdição dada. Se o mundo não é “um espaço aberto” (ao menos, não para os negros, como sugere uma das depoentes ao tribunal de *Bamako*, a escritora e ex-Ministra da Cultura do Mali, Aminata Dramane Traoré, lembrando dos refugiados econômicos que são constantemente “presos, algemados, repatriados e humilhados”), o filme interessa-se por, justamente, expor fraturas e abrir passagens.



Figura 24: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 13.

Em um artigo dedicado à *Bamako*, Amaranta Cesar (2013) compreende o modo com que o filme situa-se como uma narrativa utópica, “capaz de abrir o campo do possível para além do real”, considerando a construção de um “não-lugar”, a partir do qual se lançaria “um novo olhar para nosso mundo”, conforme Paul Ricoeur (*apud* Cesar, 2013, p. 581). Para a autora, o não-lugar em *Bamako* estaria situado justamente na fusão espacial, proposta pelo filme, que permite o cruzamento entre o local do quintal comunitário e a globalidade/transnacionalidade do tribunal, além da combinação entre os testemunhos e contestações com teor documental, e os fragmentos ficcionais do filme que atravessam, simultaneamente, o tribunal e o pátio. Segundo Cesar, ao promover o imbricamento, ou o “curta-circuito”, das fronteiras entre África e Ocidente, Norte e Sul, vida íntima e política, o filme acabaria por tornar evidente a inextricabilidade entre o local e o global - o que não seria consequência apenas de uma operação espacial, mas de uma transformação do lugar “de onde se fala e se narra a África”.

Situar este tribunal neste pátio pode ser compreendido como um gesto de reafirmação da autorrepresentação como aspecto estético e político fundamental – afirmação que marca o cinema africano desde o seu surgimento e que faz eco à defesa dos teóricos do pós-colonialismo a respeito da necessidade de transformação dos locais de enunciação para a superação de posições de autoridade colonial. Na medida em que são colocados no mesmo espaço, em uma mesma cena, advogados brancos e negros, europeus e africanos, representantes dos interesses da comunidade tradicional e do capitalismo transnacional, mulheres donas de casa, homens desempregados, doentes, cerimônia de casamento, funeral e crianças que brincam, Sissako sublinha, mais do que o interesse, a necessidade de deslocar o debate sobre a África. Com efeito, a força do disposto de *Bamako* consiste na sua capacidade de forçar os limites da realidade, de alargar o campo do possível, através da invenção de um lugar (ou não-lugar) que é um lugar de fala, contra um silenciamento sistemático. A operação que dá lugar a uma narrativa utópica, no caso deste filme, deve-se a uma composição espacial cuja finalidade é a restituição de um lugar de enunciação. Ora, *Bamako* é um filme sobre a fala - o ato e o lugar de fala (Cesar, 2013, p. 584).

Analisando argumentos e testemunhos dados diante do tribunal em *Bamako*, Cesar argumenta que, através das falas ali engendradas, o filme oferece espaço para que uma “tomada de palavra” aconteça, desafiando o silenciamento instituído, bem como possibilitando aos sujeitos instaurar suas próprias representações, em contraposição ao imaginário midiático e colonialista produzido diante dos povos africanos. Para a pesquisadora, independente do assunto ou da questão abordada, cada ato de fala, tomado em sua dimensão performativa, trata de subverter a subalternidade e o silêncio, permitindo que sujeitos antes apartados do debate

mundial tomem parte na arena política e se apropriem de espaços que lhes foram até então negados.

A análise vai ao encontro da leitura de Marcelo Ribeiro, para quem *Bamako* permite oferecer uma outra imagem da África e se constitui sobre a reivindicação do direito de narrar - esta que seria a “condição política originária” do cinema africano de modo geral, segundo o autor. De acordo com Ribeiro (2011), “o cinema político africano pode ser identificado naqueles filmes que interrogam e exploram (de forma consciente, por assim dizer) a questão da política da narrativa como condição originária de sua própria existência”. Em *Bamako*, especialmente, o direito de narrar atravessa o dispositivo do julgamento, que o próprio filme se encarrega de construir e desconstruir, “abrigoando inúmeros traços da vida que pulsa no cotidiano”.

Atentos à relevância política da dimensão discursiva/narrativa e performativa de *Bamako*, tal como atestam os autores, interessa-nos pensar no interstício dessas fronteiras enfatizadas pelo filme, entre lá e cá, no breve intervalo que separa semanticamente o mesmo vocábulo em francês que designa o pátio e o tribunal (como destaca Amaranta Cesar, chamando atenção para a tradução equivalente destas duas palavras como “*cour*”, em francês, idioma oficial do julgamento no filme). Entre o interior e o exterior, a vida íntima e a política, a casa e a arena pública, o que o filme nos permite entrever? Traçando um paralelo junto à *Heremakono* e *Timbuktu*, conforme o arranjo de imagens apresentado no início desta seção (Figura 13), buscamos destacar algumas cenas de *Bamako*, tendo em vista uma relação perene com o exterior (com o fora, com o estrangeiro ou com o outro, seja ele conhecido ou desconhecido) que se desenha entre encontros e separações.

Logo no início, pouco após a cartela em que lemos o título do filme que se inscreve sobre um fundo preto com as letras grafadas em branco, Melé (interpretada pela atriz senegalesa radicada na França, Aïssa Maïga), canta em um bar. Em primeiro plano, seu rosto alegre e jovial, exalta uma beleza radiante. Observamo-la cantar solitariamente por alguns segundos até que um corte seco nos apresenta, em um plano aberto, o pequeno bar onde ela se apresenta: um espaço relativamente simples, provavelmente voltado ao público local em Bamako. Nele, todas as mesas são ocupadas por pessoas pretas adultas de meia idade, como os músicos que

acompanham a cantora (todos homens, tocando guitarras, saxofone e percussão, trajando roupas sociais). Sobre as mesas cobertas com um tecido salmão, copos e garrafas de cerveja e várias Coca-Colas KS. O som da canção cujas palavras não reconhecemos continua a ressoar na faixa sonora e, em seguida, vemos a imagem de uma bebê, de cerca de dois anos, cuidadosamente enfeitada, de vestido estampado, brincos pequeninos e cabelos trançados, dormindo sobre um travesseiro. No plano seguinte, Chaka (interpretado pelo maliano Tiécoura Traoré), o marido de Melé, aparece cabisbaixo, como se estivesse também dormindo, sentado em uma cadeira diante do vão de uma porta, coberta por uma cortina de tecido.



Figura 25: Fotogramas de *Bamako* (2006), apresentados em sequência consecutiva.

Os espaços apresentados nestes planos parecem inicialmente contíguos, através da montagem que articula os três retratos, sob a continuidade da música que ocupa a faixa sonora. No entanto, logo em seguida, a performance é interrompida em um corte seco que nos devolve ao lugar onde Chaka permanece sentado, imóvel. Passamos a ouvir o som ambiente, enquanto observamos apenas a sombra de Melé, através da cortina que cobria a porta. Como quem acabara de chegar em casa, ela acende as luzes. No plano seguinte, vemo-la aproximar-se da criança que dormia sobre a cama; sua filha, Ina. O filme as apresenta em um plano mais aberto, que nos permite observar parte da cabeceira descascada da cama e um amontoado de livros usados sobre um móvel. Com a mesma roupa e maquiagem que usava na apresentação, Melé coloca as mãos sobre a testa da filha e chama pelo marido, em francês. “Chaka, Ina está com febre”, ela diz. Chaka, no entanto, permanece sentado no mesmo lugar, sem reação. Ina, que não foi trocada, nem preparada para dormir sob os cuidados do pai, segue também adormecida. Em seguida, Melé atende ao seu celular e conversa com alguém que parece ser um familiar, talvez sua mãe, a quem ela anuncia, com certa tristeza, seu retorno à Dakar, no Senegal.

Como o pequeno ventilador que sopra de um lado para o outro, afastando os inúmeros mosquitos e atenuando o calor diante da mesa ocupada pelo juiz na corte, *Bamako*, como já ressaltamos, desloca reiteradamente nosso olhar do centro do tribunal em andamento, enfatizando as múltiplas aparições de mulheres, homens e crianças que, nas bordas da cena e nas margens do quintal, acompanham o julgamento ou seguem seus afazeres, à sua revelia. Se, de modo similar à *Timbuktu*, o drama de uma família nuclear prestes a se desfazer apresenta-se em paralelo ao principal mote do filme em *Bamako*; a presença de Chaka e Melé, dispersa entre outras aparições, não se constrói, no entanto, a partir de um arco dramático narrativo. A relação entre o casal, ao contrário, é atravessada por imprecisões, indeterminações e ambiguidades. Ausenta-se, ainda, neste caso, a idealização e romantização da possibilidade de viver junto e de permanecer amorosamente com o outro, a partir de uma perspectiva idílica. O casal é apresentado no interior de uma fratura, ainda que não saibamos nomeá-la, nem compreendê-la inteiramente.

Se, no arranjo de imagens apresentado (Figura 13), destacamos inicialmente duas chegadas (a de Abdallah que retorna à casa materna em *Heremakono* e a dos jihadistas que chegam à casa de Satima em *Timbuktu*), em *Bamako*, anuncia-se uma partida: o retorno de Melé à sua provável terra natal, no Senegal. A questão da imigração entre dois países vizinhos anuncia-se de antemão; enquanto Chaka, o marido desempregado, permanece imóvel, a ser cada vez mais “consumido pelo silêncio”, como bem caracteriza Amaranta Cesar (2013). Mais adiante no filme, vemos-lo tentar aprender hebraico solitariamente durante as noites, sonhando em trabalhar em uma improvável embaixada de Israel em Bamako, como se pudesse habitar outro país, sem sair de sua própria casa.

A canção cantada por Melé durante esta cena é dublada pela atriz e não encontra tradução nas legendas. Trata-se da música “*Naam*”, da cantora Christy Azuma, gravada em 1976 com o grupo *Uppers International* em sua língua nativa *Farefare* ou *Frafra*, proveniente de Damango, no Norte do Gana. Como o canto entoado pelo camponês Zegué Bamba posteriormente no filme, que guarda uma potência particular, só podemos escutar a canção, considerando nossa perspectiva ocidental, tomados por sua musicalidade a partir de uma percepção sensorial, já que desconhecemos as palavras ditas. Acompanhamo-la ressoar através do corpo de Melé em performance, na vibração da voz de Azuma e dos instrumentos tocados, na textura sonora da canção. Inicialmente, Melé a performa de maneira vívida. Mais

adiante no filme, em outra apresentação, ela canta melancolicamente com lágrimas nos olhos, enquanto, através da montagem paralela, vemos Chaka brincar com Ina durante à noite no quarto, enchendo um balão e colocando-a para dormir em seguida, acariciando a filha e deitando-se na cama junto dela - desta vez, cuidadosamente vestida com uma camisola branca rendada.

Destacamos que a canção de Azuma retorna também em meados do filme quando uma menina aparece consolando uma pequena bebê em seu colo no intervalo de uma das sessões do tribunal. Ouvimo-la cantarolar baixinho a mesma música interpretada por Melé, transformada então em uma espécie de canção de ninar, sob a sombra de uma grande árvore. A menina canta delicadamente para a bebê que chora em seu colo, enquanto a seu lado anda de um lado para o outro o advogado de defesa das instituições financeiras, Roland Rappaport, que acabara de adquirir um óculos de sol com um vendedor ambulante, questionando a originalidade do produto que seria da “*Gucci*, uma marca italiana”, como assegurava o vendedor. O advogado, já com os óculos no rosto, conversa ao celular, ignorando a presença das crianças e de uma cabra ali amarrada. De repente, a cabra arremete na direção de Rappaport, assustando-o; enquanto a bebê, que já havia se acalmado, permanece no colo da garota, embalada pelo ritmo de “*Naam*”. Enquanto o filme apresenta a coexistência particular entre essas três formas de vida (a do advogado francês branco que fala em inglês ao telefone, a das duas crianças negras africanas e a da cabra que só pode avançar diante do sujeito desconhecido que ocupa seu território limitado), o sutil retorno da canção novamente diante de uma pequena criança devolve-nos à extrema vulnerabilidade da vida, que se opõe aos ritmos e aos ditames da globalização - esta que, reiteradamente, “desciviliza” e “desumaniza”, como bem havia pontuado a ex-ministra Aminata Traoré em resposta à Rappaport no julgamento, pouco antes desta cena.

Por outro lado, as duas aparições da canção, ao início e ao fim do filme, expõem a fratura entre o casal e sua impossível comunicabilidade, intermediada pela presença da filha. Durante o julgamento, o quarto de Melé e Chaka servirá como uma espécie de antessala do tribunal, onde o juiz e outros membros da corte se preparam para iniciar as sessões no pátio. Enquanto lá fora, portanto, a “racionalidade”⁶⁴ dos

⁶⁴ Consideramos a “racionalidade” do tribunal no sentido empregado por Tejumola Onaliyan (2008, p. 133), considerando: “*the reasonings, the logics, around which we organize and have organized our world; the rationales and justifications we offer to ourselves to understand how rations have been and*

argumentos apresentados, em grande medida, orienta a condução do julgamento; no interior da casa, habita o silêncio e o desencontro. Nos dois casos mobilizam-se, de diferentes formas, questões ligadas à necessidade ou, muitas vezes, à impossibilidade da comunicação - o que, aliás, atravessa a obra de Sissako de maneira estruturante, pelo menos desde *Outubro*, quando a tentativa de diálogo entre o casal em crise revela-se igualmente fracassado e a dificuldade de completar uma ligação telefônica é recorrente, como em *A vida sobre a Terra*, em que um dos personagens afirma ser a comunicação “uma questão de sorte”. Nesse sentido, lembramos ainda da perda do rádio enterrado sob a areia do deserto em *Heremakono*.

Se as metáforas e metonímias em relação à fragilidade da comunicação são recorrentes nos filmes de Sissako, parece-nos importante considerar sua atenção não apenas à diversidade de sujeitos, com diferentes origens que compartilham um mesmo território, mas também à sua polifonia, ao encontro de diferentes línguas e dialetos. A figura do tradutor, também recorrente em seus filmes, ganha especial atenção em *Bamako*, que não apenas aborda uma cena multilíngue, mas também atravessada pela opacidade que se abriga em uma língua estrangeira.

A cena que antecede o título do filme, assim como a primeira interpretação por Melé da canção não traduzida de Azuma, é precisamente aquela em que o camponês, já ancião, Zegué Bamba solicita a palavra, mas é impedido de prosseguir pelo juiz que demanda, em francês, que ele aguarde por sua vez de falar. O diálogo entre o juiz e o camponês é mediado pela presença de um oficial de justiça, como é identificado um dos homens que acompanha a corte. É ele quem também ocupa, por apenas duas vezes no filme, o papel de tradutor para o francês ou do francês para o bambara, língua falada pela grande maioria da população em Bamako, ao sul do Mali.

Em um primeiro momento, quando Zegué Bamba dirige-se ao púlpito para falar, é o oficial de justiça quem imediatamente traduz para o bambara a interdição do juiz - ao menos assim inferimos, já que o filme opta por não legendar essa primeira mediação. No entanto, logo que Bamba se manifesta também em bambara passamos a ter acesso a suas palavras através das legendas, já que elas não virão a ser traduzidas pelo oficial de volta ao magistrado. Após solicitar que o camponês retorne

are being rationed in the world, and how resources could possibly have been and still be rationed differently”. Ao analisar o filme, o pesquisador produz uma interessante articulação entre os sentidos de “ração” (“*ration*”) e “racionalidade”, considerando a distribuição desigual de recursos entre os indivíduos e populações (alimentos, infraestruturas, cuidados médicos etc.), cuja partilha não poderia ser orientada por um argumento efetivamente racional.

a seu lugar, o oficial apenas assegura ao juiz, em francês: “ele diz que entendeu”, enquanto o camponês, por outro lado, persiste a argumentar pela necessidade de sua fala. “As palavras, quando estão no coração, elas te dominam”, ele insiste, continuando a argumentar em bambara, enquanto o oficial, sem saber o que fazer, mira o juiz diversas vezes desconfortável. Mais uma vez, o camponês é solicitado a se retirar e o oficial de justiça, já impaciente, demanda novamente sua saída. “Minhas palavras não ficarão dentro de mim”, Bamba afirma antes de deixar finalmente o púlpito, retornando a seu lugar. O oficial de justiça permanece em silêncio, sem traduzir igualmente as últimas palavras à corte. Seu objetivo, afinal, era apenas zelar pela manutenção da ordem. Se Bamba não estava autorizado a falar e suas palavras não poderiam ser tomadas pela corte, pouco interessa de fato o que ele disse. Ainda que muito provavelmente o juiz, interpretado pelo magistrado maliano Hamèye Mahalmadane, compreenda suas palavras; o dispositivo jurídico, cujo idioma oficial seria o francês, trataria de ignorá-las de todo modo por não atenderem ao protocolo jurídico.

O segundo momento em que o oficial de justiça precisa traduzir as palavras para o francês é aquele em que o jovem Madou Keïta relata sua tentativa frustrada de emigrar para a Espanha, junto a um grupo de trinta pessoas, das quais, segundo ele, apenas dez teriam certamente sobrevivido. Inicialmente, ele se coloca diante do púlpito, ao lado de um amigo que responde à interpelação do juiz em francês a respeito do porquê ele estava ali. O amigo responde que estiveram juntos no Marrocos, como se buscasse assumir uma intermediação entre Madou e a corte, falando pelo amigo. Traduzido pelo oficial de justiça, o juiz, no entanto, pede que o amigo se retire, porque ouvirão apenas Madou naquele momento. Ele, então, depõe em bambara e o filme, inicialmente, não traduz suas palavras nas legendas.⁶⁵ O oficial de justiça, no entanto, retoma o papel de tradutor para o francês, à medida em que Madou fala com pequenas pausas, dizendo: “Ele disse que deixou o Mali para ir à Espanha... Ele partiu, ele passou pelo Níger e foi para a Argélia. Da Argélia, partiu para o Marrocos”. Até então, o filme oferece um plano lateral, em que vemos Madou e o oficial de justiça a seu lado, diante do juiz. Logo depois, o filme corta para um

⁶⁵ Destacamos que, ao analisar o filme, utilizamos a versão do filme com legendas em francês. Portanto, evidentemente, os trechos originalmente falados em francês não encontram tradução nas legendas, sendo legendados sobretudo trechos do bambara para este idioma. Como pontuamos, o filme opta por manter algumas falas sem tradução, neste caso, ao espectador francófono e ocidental.

plano fechado frontal, em que vemos apenas o rosto de Madou continuar seu depoimento, sem pausas para que o oficial de justiça continuasse a traduzir suas palavras. O que ocorre é que este último sai inteiramente de cena e o filme passa a traduzir as palavras de Madou diretamente para o espectador, legendando suas palavras. A montagem que alterna o plano lateral ao plano frontal, oferecendo um retrato de Madou, reposiciona o personagem e o seu testemunho. Já não se trata de falar apenas diante do juiz, mas de endereçar seu relato ao espectador (aquele do tribunal e o do cinema, propriamente). É como se o dispositivo tão evidenciado no posicionamento das câmeras sobre os tripés no pátio, como bem descreve Veiga (2016), se desdobrasse mais uma vez, jogando com o endereçamento das imagens (entre os que estão em cena e os espectadores, que estão diante dela).

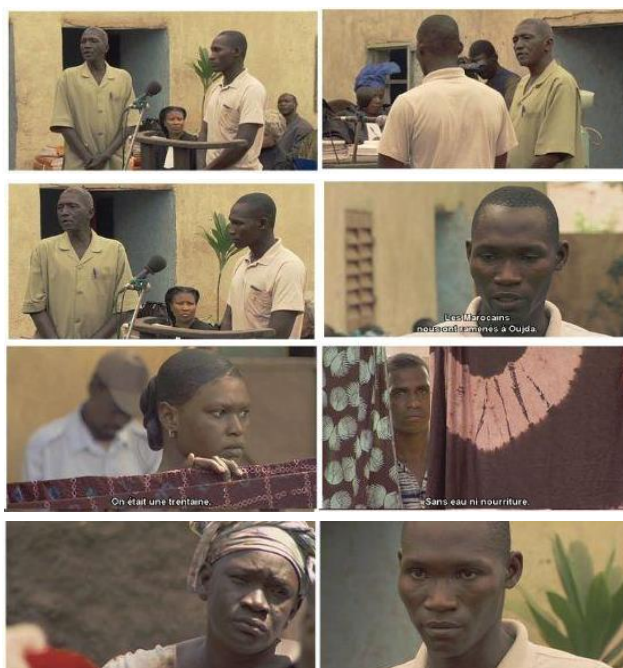


Figura 26: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006) apresentados em sequência consecutiva, respeitando os pontos de corte a cada linha apresentada.

Ainda que o mote do relato inicialmente seja destinado ao julgamento, nenhuma palavra do relato sensível de Madou a respeito do fracasso de um grupo de imigrantes no Marrocos é traduzido à corte, apenas o trajeto inicial descrito pelo oficial de justiça. Durante sua fala, acompanhamos por outro lado, a reação consternada de algumas pessoas que assistem à sessão, seja nos bancos ocupados por outras testemunhas ou nas margens do pátio, entre os tecidos tingidos dependurados sobre os varais, em que homens e mulheres miram Madou ou devolvem-nos o olhar, em um plano frontal.

Curiosamente, ao fim do relato, Madou será inquirido em bambara por um advogado de defesa (o único negro entre os representantes das instituições financeiras), sem qualquer intermediação do oficial de justiça, com tradução apenas nas legendas. Neste caso, Madou é levado a concordar que parte da responsabilidade pela sua condição de imigrante seria dos governantes de seu próprio país, o que produz grande indignação em uma das mulheres que acompanha o tribunal, a tintureira Saramba (interpretada pela atriz maliana, Maimouna Hélène Diarra), que coordena o tingimento dos tecidos no quintal. De fora, ela questiona veementemente o advogado sobre seu posicionamento, bastante indignada, a dizer em bambara, com tradução nas legendas, “olhe para você, olhe para eles... Você nunca será como eles” [...] Chega de sofrimento!”, levando o juiz a interromper a sessão.⁶⁶

Diferente dos outros depoentes no tribunal, cuja palavra ouvimos com eloquência e grande capacidade retórica em francês, a participação tanto de Madou quanto de Zegué Bamba não visa produzir uma contra-argumentação enfática e contestatória em relação à atuação do FMI e do Banco Mundial no continente africano. Nos dois casos, as palavras “vindas do coração”, para dizer como Bamba, excedem o dispositivo jurídico e atuam em um campo sensível, sobretudo considerando ainda a cena em que Bamba toma a palavra finalmente, cansado de esperar por sua vez, para entoar uma canção também não legendada pelo filme em *senufo*, um dialeto do norte da Costa do Marfim, que provavelmente quase ninguém presente no tribunal poderia entender, mas que transmite a força, a revolta e a sinceridade do seu lamento de uma forma impressionante, talvez enfatizada justamente pela abertura dos significados e da indecifrababilidade de sua mensagem, diante da intensidade de sua

⁶⁶ Esta cena guarda uma complexidade particular, sobretudo pelo modo com que a montagem articula outras imagens ao relato de Madou, como, por exemplo, a de um tecido estendido em um dos varais, que acabara de ser tingido de vermelho e que poderia ter um significado simbólico. Conforme a leitura de Jacqueline Maingard, a partir da associação produzida pela montagem entre o relato de Madou e o plano em que vemos o tecido vermelho cuja tinta escorre sobre o chão, “*icon and historical reality merge: the cloth is literally the fabric of this local community’s life; symbolically it is Africa’s life-blood draining away. The placement of this shot and its emphasis on the blood-red dye and its thematic meaning can be seen as illustrating the connection made by Eisenstein between colour and ‘imagery structure’, particularly with regard to a ‘work’s theme and idea’*. This holds for the continuing montage where, in the next shot, the ochre-stained cloth hangs full-screen, still moist from the dye, moving very slightly in the breeze, performing a further symbolic statement about the fragility of this local community’s inner core and, by extension, of Africa’s future. The threads of Africa’s fabric, represented by this beautiful image, are clearly too fragile for the dominant global economic order. The silence over this montage sequence makes it all the more evocative” (Maingard, 2010, p. 401). Além disso, durante o relato de Madou, o filme ainda apresenta uma sequência ficcional que remonta seu trajeto pelo deserto e a morte de uma mulher que não teria conseguido alcançar seu destino. A fim de desenvolvermos nosso argumento, dedicamo-nos aqui apenas à análise do gesto da tradução, da fala e da escuta, a partir desta cena.

voz e da força de sua presença. Como sugere o pesquisador britânico, James Williams,

[...] se o cinema africano contemporâneo honra o mundo polifônico partilhado da linguagem, também insiste que a comunicação e a tradução totais nunca são possíveis. Em vez de tentarem manipular a linguagem como ferramenta didática e arma política de auto-afirmação coletiva, a fim de captar uma voz autenticamente “africana”, como Sembène propôs uma vez, os realizadores estão agora a ouvir mais livremente a linguagem falada e o som como algo ao mesmo tempo estranho e incognoscível – um organismo vivo de beleza coletiva e mistério que sugere novas formas de ser sensorial. A lição de cineastas contemporâneos como Sissako [...] é que a linguagem é uma questão ética e política – porque preeminentemente estética – que deve ser negociada ardentemente no encontro auditivo e traduzida no seu próprio farfalhar e estremecimento (Williams, 20019, p. 170-171, tradução nossa).⁶⁷

Para preservar a capacidade de estremecimento da linguagem, como sugere Williams, é preciso que o cinema saiba preservar algo do seu segredo, não apenas reservado ao sentido das palavras faladas, nem sempre traduzidas, mas também no timbre de uma voz ouvida a partir do deslocamento que ela produz. Se ouvimos, ainda, em *Bamako*, a potência dos cantos performados por Melé e por Bamba, lembramos também das performances de Fatoumata Diawara em *Timbuktu* e da presença da *griotte* Nèma Mint Choueikh e sua pequena aprendiz que, em *Heremakono*, passam os dias a cantar sob uma pequena tenda, levando-nos a observar a modulação da voz e dos timbres performados pela *griotte* experiente e pela criança desafinada que aprende com ela a cantar.

Nas outras cenas aqui citadas, que também fazem parte do arranjo de imagens que apresentamos inicialmente (Figura 13), observamos ainda, em *Heremakono*, a dificuldade e o desconforto de Abdallah em se comunicar com as amigas de sua mãe por não falar o *hassaniya*, enquanto em *Timbuktu*, notamos, por exemplo, que o jihadista Abdelkrim era incapaz de compreender as palavras de Satima em *tamakesh*,

⁶⁷ No original: “if contemporary African cinema honours the shared polyphonic world of language, it also insists that total communication and translation are never possible. Rather than attempt to manipulate language as a didactic tool and political weapon of collective self-affirmation in order to capture an authentically ‘African’ voice, as Sembene once proposed, directors are now listening more freely to spoken language and sound as something both strange and unknowable – a living organism of collective beauty and mystery suggestive of new forms of sensory being. We have moved from language as a natural vehicle of identity, social communication and political change, to language as an aesthetic object of fascination and wonder – a decisive shift in focus that gestures towards a new ‘post-postcolonial’ cinema. [...] The lesson of contemporary filmmakers like Sissako and Haroun is that language is an ethical and political – because pre-eminently aesthetic – matter, to be negotiated ardently in the listening encounter and translated in its very rustle and shudder”.

persistindo a mirá-la mesmo sem entender nada que ela dizia. De maneira geral, nestes casos (para citar apenas alguns entre outros recorrentes nos filmes de Sissako), o cinema trata de sustentar o desconhecido que se inscreve no encontro entre sujeitos falantes de diferentes línguas. A pura compreensão em relação ao que o outro diz em um idioma que não se conhece só poderia ser produzida no apagamento da diferença entre eles. De fato, a “tradução total”, como mencionou Williams, seria impossível, não apenas pela dificuldade em identificar com precisão o significado do que é dito, mas pela própria forma, pelos próprios significantes de uma língua que não poderiam ser dissociados de seus significados. Compreender a insuficiência de qualquer tradução nos leva a apontar para sua inequivalência em relação a uma fala ou a um texto original, que deveriam ser preservados em sua literalidade. O que o cinema faz é preservar justamente o intervalo, a opacidade que se coloca entre uma escuta e uma voz, estrangeiras uma para a outra.

Conforme analisa Ana Siqueira (2019), a partir do tradutor francês Antoine Berman, a demanda por uma fidelidade do sentido na tradução de tradição ocidental acaba por deixar de lado uma relação com a letra, com a forma do texto (com seus ritmos, suas aliterações ou assonâncias, cumprimento ou concisões etc.), que seria igualmente relevante. Neste caso, a tradução que busca uma correspondência literal com o sentido, “trata-se de uma tradução platônica, filosoficamente falando, além de etnocêntrica, em termos culturais, e hipertextual, em termos literários” (Siqueira, 2019, p. 12). Conforme a pesquisadora, o pensamento de Berman, que se filia à Walter Benjamin (considerando o imperativo proposto pelo filósofo de “deixar-se abalar violentamente por uma língua estrangeira”, ao invés de se apegar demasiadamente ao próprio idioma), reivindica a “tradução da letra”, contrária a primazia do sentido, que funcionaria como um antídoto, segundo Siqueira (2019, p. 13), ao “impulso xenocida” da tradução capaz de aniquilar o estrangeiro, ao reduzi-lo às próprias categorias epistêmicas. A má tradução para Berman, seria portanto “aquela que, sob o pretexto da transmissibilidade, ‘opera uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira’” (Siqueira, 2019, p. 12).

O que nos interessa em relação à essa discussão, calcada em um extenso debate sobretudo no campo da Literatura, é considerar o modo com que o cinema, ao aproximar uma relação entre o local e o global, entre populações estrangeiras e autóctones, permite que as cenas venham a ser atravessadas não apenas por inúmeros corpos em movimento, vindos de vários lugares no interior do próprio

continente africano e fora dele, mas também por uma variedade de vozes e de idiomas, enfatizando a sua coexistência sem produzir, com isso, uma relação fusional que viesse submeter, por exemplo, uma língua a outra. Ainda que, em *Bamako*, o idioma do colonizador seja utilizado como idioma oficial do tribunal, tanto através da atuação precária do tradutor em cena, quanto através do gesto de optar por legendar ou não alguns trechos (um gesto que, como sugere Williams, “desativa as convenções cinematográficas”), o filme leva-nos ao encontro com o Outro que se inscreve na pronúncia de um fonema, um canto, uma fala e que se opõe à racionalidade do desenvolvimento retórico de um argumento.

Já em meados de *Bamako*, Chaka visita uma igreja cristã neopentecostal. Vemos um grupo de pessoas enfileiradas de olhos fechados em uma sala com uma grande janela para o exterior, onde se vê parte de um trem estacionado ao fundo e algumas árvores, por onde observamos Chaka caminhar pouco depois. A perspectiva, portanto, dá-se a partir do interior da igreja, na divisão de dois espaços e duas temporalidades, antevistas pela presença da janela: aquela do templo religioso e a do transcorrer do mundo, lá fora. No plano seguinte, no interior da sala, observamos um pastor negro, diante da bandeira dos Estados Unidos, a falar em inglês diante de um púlpito, com um tradutor ao seu lado, traduzindo suas palavras do inglês para o francês - observamos que as falas do pastor não são traduzidas oficialmente pelo filme nas legendas. O filme alterna um plano médio do pastor e do tradutor à frente do público, com um plano aberto em que vemos o trem, que havia sido visto através da janela, a se locomover em um plano externo, com algumas pessoas em pé nas portas e com os rostos para fora das janelas. Em seguida, vemos o rosto de Chaka a observar o culto, em um plano fechado. A cena é um tanto insólita, desmontando de certa forma, o teor realista da narrativa do tribunal (por mais que o escopo do julgamento seja de antemão impossível, ele se situa não no lugar do absurdo, mas na construção de um tipo de utopia, como sugeriu Amaranta Cesar).



Figura 27: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006), apresentados em sequência consecutiva.

O pastor inicia sua fala dizendo: “nesta manhã, eu quero trazer à tona sua fé [...]. Nós temos respostas imediatas a seus problemas. Faremos algo para mostrar que amamos o Senhor. Gostaria que cantássemos ‘Aleluia’ para ele, como uma locomotiva”. O pastor então pede que todos abram os olhos e repitam o que ele faz, cantando “A-le-lu-ia”, enquanto move os braços de um lado para o outro, como se emulasse o som de uma locomotiva, começando devagar e acelerando o ritmo. Em seguida, depois que todos vibram animados, o pastor prossegue: “A Bíblia diz: ‘Eu vou diante de vocês. Farei todos os caminhos tortos, retos’”. Pouco depois, ele toma esta última frase como uma oração, fazendo com que todos repitam a mesma frase em voz alta: “Pai, em nome de Jesus, faça todos os caminhos tortos, tornarem-se retos”. O grupo repete em um coro dissonante, permitindo que a oração mobilize seus corpos e gestos, à exceção de Chaka, que permanece parado. A cada frase do pastor, o tradutor a seu lado busca traduzir suas palavras ao público presente.

Se, ao situar a presença da religião islâmica em *Timbuktu*, Sissako retrata os jihadistas como estrangeiros cuja presença se impõe na cidade sob o pretexto de se fazer cumprir a Sharia, desconhecendo e desrespeitando os princípios éticos do islã secularmente praticados ali; ao abordar a presença de uma igreja neopentecostal em *Bamako*, o signo do estrangeiro é remetido à própria igreja, de maneira crítica.

Ao analisar a constituição cultural e histórica em torno do que se entende como identidade negra africana, Achille Mbembe (2018, p. 171) situa o islã como um dos “invólucros mais antigos” dessa identidade em algumas regiões do continente, destacando sua emergência muito antes da colonização e do tráfico atlântico.

Mbembe destaca ainda o modo com que, em algumas tradições islâmicas, uma autoridade conquistadora revela-se, dando lugar a uma comunidade endógena, aniquiladora da diferença. Conforme o autor,

[...] no afã de se impor, a fé islâmica não se priva nem do uso da força nem de uma certa estética da violência. As ditas guerras santas e conversões forçadas são legitimadas e autorizadas pelo imperativo da retidão e da salvação. [...] Na medida em que as leis da religião definem modalidades de pertença e exclusão, a observância dos preceitos religiosos (como viver moralmente aos olhos de Deus) se tornam condição de admissão numa nação imaginária cujas fronteiras físicas e simbólicas se estendem ao longe: a comunidade dos crentes. Fora desse domínio que constitui a comunidade de crentes, suas cidades, suas caravanas, seus negociantes e seus homens letrados, não há nada além de impiedade. Tudo o que se situa para além dos limites do mundo da Revelação (o *dar-al islam*, ou o império do islã) pode ser arrasado e tem por vocação ser reduzido à escravidão (Mbembe, 2018, p. 172).

Se a violência do fundamentalismo islâmico, como retratado em *Timbuktu*, busca submeter o mundo do outro à própria ordem; por outro lado, o cristianismo, tal como constituiu-se na África, a partir da proposição de um “projeto de libertação e de cura”, seria calcado, para Mbembe, “em outra figura da violência: a da misericórdia e da piedade”. Isso resultaria, de acordo com ele, em outro tipo de comunidade fundada não em uma relação com o Outro, mas com o Mesmo:

O preço de acesso a essa promessa [da eleição para a salvação] reside no abandono de uma existência dissipada em troca da redenção. A conversão à verdade revelada acarreta, por sua vez, um verdadeiro trabalho sobre si mesmo, a supressão de qualquer identidade distinta e separada, a abolição da diferença e a adesão a uma humanidade doravante universal.⁶⁸

Diante do tribunal que coloca em questão as consequências e a perpetuação do neocolonialismo, do imperialismo e do racismo sobre os povos negros africanos, a partir da visita de Chaka à insólita igreja neopentecostal, *Bamako* parece questionar o espaço ocupado pela instituição religiosa que se vale das brechas abertas em um corpo coletivo desamparado. Quando todos cantam e clamam em comunhão pelas “respostas imediatas aos problemas” sob o comando do pastor negro estadunidense,

⁶⁸ É importante considerar que nas duas análises feitas por Mbembe, tanto do cristianismo quanto do islamismo na África, o autor considera um momento inicial em que se estabelecem seus preceitos religiosos. Ele analisa, posteriormente, a relação perene, mais antiga com o islamismo e mais recente com o cristianismo, entre as práticas religiosas e as formas simbólicas autóctones, descrevendo as reações africanas a ambos os projetos, resultando em práticas singulares não ortodoxas (Mbembe, 2018).

Chaka permanece deslocado e reticente, não apenas pela sua apatia constatada ao longo de todo filme, mas por aparentemente duvidar da solução religiosa - tal como aqueles e aquelas que, diante do tribunal, duvidam do que testemunham, como bem sugeriu Roberta Veiga (2018). Enquanto lá fora homens e mulheres continuam a se mover sobre o trem de passageiros, a exaltação da locomotiva como instrumento de adoração à Deus, desloca o uso recorrente desta palavra que carece de tradução entre os idiomas falados (“Aleluia”), produzindo uma distância crítica em relação à efetividade (e à violência, para pensar na esteira de Mbembe) da misericórdia e da piedade cristã diante do sofrimento dos homens e mulheres - a dimensão cômica desta cena remete ao burlesco, capaz de desnaturalizar uma prática corriqueira, subvertendo e contestando seu ordenamento usual.⁶⁹ Por fim, a oração final parece adequada sobretudo aos imigrantes (aos quais o trem de passageiros faz referência), para quem a tortuosidade dos caminhos revela-se, muitas vezes, letal.

O suicídio de Chaka, que demonstra haver perdido qualquer vínculo, seja no trabalho, no casamento ou na religião, revela o fracasso de um projeto social que fere e esmaga o sujeito, destituindo-o sobretudo da capacidade de agir e de desejar (próprio à persistência da depressão que o teria consumido). A sua morte, que revela a finitude da vida, aponta para a necessidade de que a comunidade se faça a partir de uma exposição ao *fora*, como sugere Jean-Luc Nancy (2016). Exógena, e não endógena, portanto, “a comunidade se revela na morte do outro”.

A morte, para Nancy (2016), seria justamente o que revela a impossibilidade da comunidade se constituir como obra: não a comunidade perdida, tal como seria pensada no seio do cristianismo, “mito mais antigo do Ocidente”, como sugere o filósofo, aquela que se consagra a partir da comunhão com o corpo de Cristo, destinada à pura imanência. Não se trata de pensar, segundo ele, na perda ou na ruptura de uma comunidade, a ser reencontrada ou reconstituída. Se algo estaria perdido, não seria a comunidade: “apenas nós mesmos nos perdemos, nós sobre os quais o ‘elo social’ (as relações, a comunicação), nossa invenção, recai pesadamente como cilada econômica, técnica, política e cultural” (Nancy, 2016, p. 38).

⁶⁹ O uso do burlesco, neste caso, aproxima-se do descrito por Maria Inês Dieuzeide em sua análise do cinema de Elia Suleiman (Dieuzeide, 2015).

A comunidade se revela na morte do outro: ela é também sempre revelada ao outro. A comunidade é o que se dá sempre para o outro e pelo outro. Não é o espaço de “mim mesmo” - sujeitos e substâncias, no fundo imortais - mas aquele dos *eus*, que são sempre do *outrem* (ou então não são nada). Se a comunidade é revelada na morte do outrem, é que a morte é ela mesma a verdadeira comunidade dos *eus* que não são mim mesmo. Não é uma comunhão que fusiona os *mim mesmo* num *Mim mesmo* ou num Nós superior. É a comunidade dos *outrem*. A verdadeira comunidade dos seres mortais, ou a morte enquanto comunidade, é a sua comunhão impossível. A comunidade ocupa, portanto, esse lugar singular: ela assume a impossibilidade de sua própria imanência, a impossibilidade de um ser comunitário enquanto sujeito. A comunidade assume e inscreve - esse é seu gesto e traço próprios - de algum modo a impossibilidade da comunidade (Nancy, 2016, p. 43, grifos do autor).

Para Nancy (2016), é na morte do outro que se é lançado para fora de si, ao encontro com o outro, justamente. Ao invés de uma comunhão em uma totalidade superior, a comunidade seria calcada na sua pura exposição ao outro: “ela parece, ela se apresenta, se expõe, assim *existe* enquanto comunicação” (Nancy, 2016, p. 60, grifo do autor). A finitude da vida, expressão da nossa incompletude e da nossa fragilidade, é o que nos coloca sempre junto com o outro e se apresenta como origem da experiência comunitária.

A finitude comparece, ou seja, é exposta: essa é a essência da comunidade. Sob essas condições, a comunicação não é um “elo”. [...] Ela consiste na aparição do *entre* como tal: tu e eu (entre nós), fórmula na qual o e não tem valor de justaposição, mas de exposição. [...] Os seres singulares se dão apenas nessa comunicação. Ou seja, *ao mesmo tempo*, sem elo e sem comunhão, a uma distância igual, tanto de um motivo de apego como de uma junção pelo exterior e de um motivo de uma interioridade comum e fusional. A comunicação é o fato constitutivo de uma exposição do fora que define singularidade. No meu ser, como seu ser mesmo, a singularidade está exposta ao fora. Por essa posição ou estrutura primordial, ela é ao mesmo tempo desprendida, distinta e comunitária. A comunidade é a apresentação do desprendimento (ou da subtração), da distinção que não é a individuação, mas a finitude comparecendo. (Nancy, 2016, p. 61, grifos do autor)

Nancy busca pensar a comunidade a partir do “ser-em-comum”, considerando uma comunidade desessencializada, constantemente exposta às alteridades, longe de qualquer unificação ou substancialização, algo em permanente processo, na medida de uma co-exposição ou de um co-aparecimento mútuo ao outro. Como ainda sugere Nancy (2016, p. 142),

[...] “Com”, “junto” ou “em comum” não quer obviamente dizer “uns nos outros”, nem “uns no lugar de outros”. Isso implica uma exterioridade. [...] Isso não quer dizer nem “ao lado”, nem “justapostos”. A lógica do “com” [...] é a lógica singular de um dentro-fora. É talvez a lógica mesmo da singularidade em geral. E isso seria também a lógica do que não pertence nem ao puro dentro, nem ao puro fora.

Nessa esteira, não se trata de compreender uma separação entre o mundo e a existência, como uma separação entre sujeito e objeto; o mundo seria, ao contrário, a própria co-existência, a reunião de múltiplas singularidades. Conforme o autor, “a unidade de um mundo nada mais é do que a sua diversidade, e esta, por sua vez, é uma diversidade de mundos. O mundo é uma multiplicidade de mundos, e sua unidade é o compartilhamento e a exposição mútua de todos os seus mundos” (Nancy, 2000, p. 185).⁷⁰

A morte de Chaka devolve-nos, ao final de *Bamako*, à coexistência partilhada que presenciamos no pátio em que se passava o tribunal, interrompido para que seu corpo seja velado. Sua morte trágica e solitária, lança-nos novamente ao encontro do outro, longe do ensimesmamento próprio à individualidade fechada em si mesma e em contraposição à lógica do capital, discutida ao longo do filme, que reiteradamente recusa uma existência em comum. Ao final, a disputa entre as duas partes em litígio, que acompanhamos durante o julgamento, não encontrará nenhuma sentença ou solução, e somos deixados apenas com a abertura ao imprevisível. Entre as inúmeras cisões apresentadas pelo filme, entre lá fora e aqui dentro, somos lançados justamente ao que se coloca no limite, como diria Nancy, “ao mesmo tempo dentro e fora, nem fora, nem dentro”.

Na cena do velório de Chaka, observamos pequenos grupos de homens reunidos, sentados sobre o chão no espaço antes ocupado pelo tribunal. As cadeiras antes utilizadas, agora encontram-se empilhadas nos cantos das paredes, junto às togas usadas pelo juiz, promotores e advogados. Ouvimos, ao fundo, o canto coletivo e polifônico de alguns presentes em oração. Outros permanecem em silêncio, de cabeça baixa. A câmera passa diante de seus corpos, inicialmente em um *travelling* lateral que nos permite ver as feições de cada pessoa, seus trajes e modos, em lamento. As mulheres e crianças, separadas dos homens, permanecem sentadas na lateral do pátio em silêncio. Quando o corpo de Chaka chega, em uma pequena maca

⁷⁰ No original: “The unity of a world is nothing other than its diversity, and this, in turn, is a diversity of worlds. A world is a multiplicity of worlds; the world is a multiplicity of worlds, and its unity is the mutual sharing and exposition of all its worlds – within this world”.

de madeira, coberto com um tecido azul, todos os homens presentes se colocam de pé e observamos o pátio em um plano aberto em *plogée*, que permite ver as roupas dependuradas sobre os varais a secar, sobretudo roupas infantis, um macacão de bebê com pezinhos e pequeninas camisetas: apontando, talvez, para o futuro por vir que ali se anuncia. Pouco depois, o cinegrafista presente durante o tribunal, Falaï (interpretado pelo ator maliano, Habib Dembélé), começa a gravar a cena e o filme corta para uma imagem em vídeo, sob a perspectiva de sua câmera, sem som. Observamos alguns homens a suspenderem a maca em que se encontra o corpo de Chaka sob o lençol e a carregá-la para fora do pátio, passando pelo portão estreito, que durante o tribunal, permanecia fechada, com entrada controlada pelo porteiro. O portão permanece aberto e os homens presentes acompanham a saída do corpo, deixando o pátio. Em seguida, vemos o espaço ser reorganizado pelos que ficaram recolhendo os tapetes estendidos sobre o chão de terra batida. Por fim, um último homem atravessa solitariamente o portão, na imagem produzida por Falaï: o homem que, em diversos momentos, aparecera doente sobre uma cama, durante o julgamento. Antes disso, Falaï havia enquadrado seu rosto em silêncio em primeiro plano a velar o corpo de Chaka. Enquanto a morte parecia, ao longo do filme, estar à espreita do homem que sucumbia ao adoecimento; agora é ele quem a observa à distância, finalmente com os pés firmes sobre o chão. Falaï dirige especial atenção à sua presença, mas sua câmera não o acompanha para fora do pátio e persiste imóvel a registrar o portão aberto por alguns instantes iluminado pela luz saturada da câmera, que parece a transformá-lo em uma espécie de portal. Por fim, o filme corta para uma tela preta em que lemos, em letras pequenas, uma citação do poeta martinicano Aimé Césaire, cujo verso Sissako também havia citado em uma cartela em *A vida sobre a Terra*: “*L’oreille collé au sol, j’entendi passer demain*” (em português, “com a orelha contra o chão, escutei o amanhã passar”).



Figura 28: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006), apresentados em sequência consecutiva.

Enquanto em *A vida sobre a Terra*, a citação parecia fazer menção mais diretamente à virada do milênio tematizada pelo filme; em *Bamako*, ela é ressignificada, de maneira mais aberta e ambivalente, convocando o espectador à reflexão crítica. Como sugere James Williams (2019), referindo-se ao poema de onde o verso foi extraído, o poema épico “*Les pur-sang*”, publicado em 1941, por Aimé Césaire:

[...] se voltarmos para o poema em si, somos recebidos com imagens do sujeito pós-colonial (o “eu”) crescendo simbioticamente com a energia bruta da natureza como uma planta. Este é o surgimento – o impulso espiritual e a prosperidade – de um novo ser humano pensante e politizado, cuja hora chegou agora. (Williams, 2019, p. 78, tradução nossa).⁷¹

Como sugere o autor, a referência à Césaire ao fim do filme nos convoca menos a uma abordagem teórica utópica do que à ação, à necessidade de mirar o futuro de maneira engajada, atenta ao que transcorre diante e junto de nós. De certo modo, com isso, *Bamako* devolve-nos à posição ativa que ele nos reivindica enquanto

⁷¹ No original: “if one turns to the poem itself, one is greeted with images of the postcolonial subject (the ‘I’) growing symbiotically with the raw energy of nature like a plant. This is the emergence – the spiritual surge and prosperity – of a new thinking and politicized human being whose time has now come.”

espectadores, a partir de um exercício contínuo do olhar e da escuta que atravessa todo o cinema de Sissako. Afinal, se “toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação” (Rancière, 2017, p. 48), é preciso abrir caminhos para a construção de paisagens novas do visível, do dizível e do factível.

3. DIANTE DAQUELES QUE ESTÃO À BEIRA: PERCEPÇÕES E PERSPECTIVAS

3.1. Entre formas de viver e de morrer: formas de ver

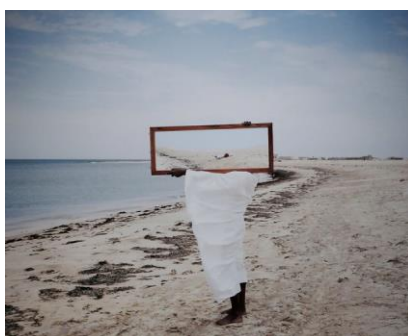
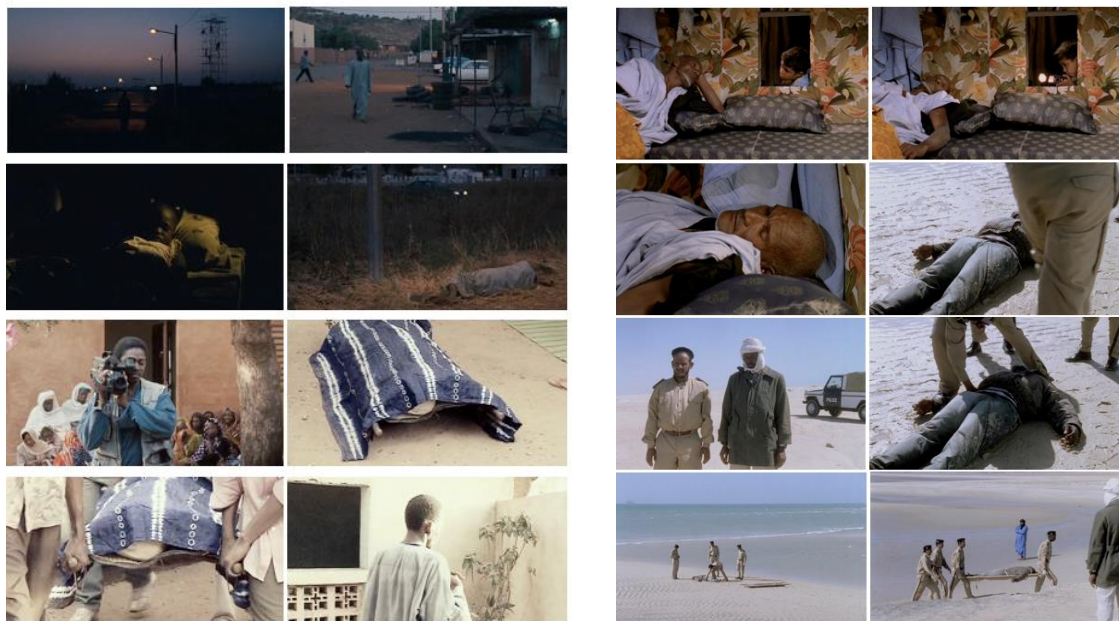


Figura 29: Arranjo de imagens composto, respectivamente, de fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006) e de *Heremakono* (Sissako, 2002), além de fotografias de Dawit L. Petros (Kansas City Art Institute, 2016). No arranjo, os fotogramas de diferentes filmes são agrupados considerando as fontes de luz que incidem sobre os corpos em cena. As fotografias são atraídas a este subconjunto por um princípio formal e pelo modo com que convocam nosso olhar.

Um homem que caminha e cujo corpo cai sobre o chão, sendo descoberto já sem vida: eis um dos destinos trágicos de quem se vê incapaz de resistir ao peso desigual do mundo. Enquanto os holofotes do espetáculo insistem em iluminar excessivamente esse tipo de travessia, realizada comumente pelos imigrantes, trabalhadores e desempregados, o cinema de Sissako propõe-se a reorientar perspectivas, olhares e escutas – também junto àqueles e àquelas que, mesmo expostos/as ao perigo, permanecerão de pé. Esta proposta, desenvolvida em cada filme à sua maneira, define o arranjo de imagens aqui apresentado, entre variadas formas de ver.

Sob qual luminosidade apresenta-se uma busca? Retomamos a indagação, recordando o diálogo ouvido e lido por Chaka no pequeno cômodo de sua casa, em *Bamako*. Ainda que coloque em questão centralmente, como já observamos, as disputas e os dissensos produzidos pelo tribunal, o filme inicia e termina junto a este personagem, acompanhando primeiro sua caminhada nas ruas da capital do Mali (nos primeiros planos do filme) e, depois, seu velório (conforme já destacamos, na última cena). Inicialmente, ao amanhecer, Chaka vagueia solitário. Já ao fim do filme, após um disparo, seu corpo tomba, *sob a luz do poste* – como anunciava o título homônimo do texto lido pelo personagem, durante as noites. As imagens de *Bamako* que dão lugar a essas cenas, se isoladas, aproximam-se por afinidade de alguns fotogramas selecionados a partir da decupagem de *Heremakono*. Esta aproximação permite-nos compreender com mais clareza os gestos fílmicos que se reportam a diferentes modos de ver (figura 29).⁷²

Como adiantamos, *Heremakono* acompanha o retorno de Abdallah, um jovem mouro, à Mauritânia para se despedir de sua mãe antes de partir para o exterior, um pouco como um dia fez o próprio realizador. É possível compreender o filme a partir dessa elaboração autobiográfica de Sissako através do personagem que já havia se esquecido os modos, os costumes e o dialeto local, portando-se de maneira bastante ocidentalizada. Abdallah é, portanto, o personagem que assume maior protagonismo

⁷² Na figura 29, os fotogramas na primeira coluna à esquerda foram extraídos de *Bamako*, aproximando-se cenas distintas, iniciando com as primeiras cenas do filme e encerrando com as duas últimas (a cada linha, portanto, a dupla de fotogramas é apresentada segundo a ordem de apresentação na montagem do filme). A reunião destas cenas de *Bamako* foi realizada tendo em vista a presença e a trajetória de Chaka, iluminada sob diferentes fontes de luz. Já os fotogramas apresentados na segunda coluna à esquerda foram identificados e extraídos de *Heremakono*, sem intervenção, respeitando a ordem consecutiva de sua apresentação no filme, de acordo com os pontos de corte na montagem.

em *Heremakono*. No entanto, como em *Bamako*, nas adjacências do retorno e da partida de Abdallah, o filme acompanha outros personagens, como Maata, Khatra e Makan, que se apresentam nos fotogramas destacados a partir de duas cenas, montadas uma após a outra, já em meados da narrativa (figura 29). Para que possamos compreender as articulações entre as imagens, propomos descrever brevemente o que antecede e o que sucede essas cenas em *Heremakono*, valendo-nos de certo excesso de palavras, como sugere Jacques Rancière ao propor uma política da literalidade que buscaria “desfazer as relações entre a ordem das palavras e a ordem dos corpos que determinam o lugar de cada um” (Marques; Oliveira; Moriceau, 2018, p. 101).

Já é noite. Khatra e Maata estão sobre um colchão com travesseiros que foram cobertos com a mesma estampa, cinza escuro com pequenos desenhos dourados. Maata, o eletricitista, está deitado e seu cotovelo serve de apoio para sua cabeça, que parece pesar. Seus olhos se fecham brevemente e voltam a se abrir, sonolentos. Khatra, a criança sentada a seu lado, apoiado em um travesseiro, insiste: “conte-me outra história da sua vida”. A princípio, Maata se recusa, mas a criança insiste. A criança que, durante o dia, caminhara de um lado para o outro em busca de instrumentos para consertar uma boquilha que parecia já não acender nenhuma lâmpada, auxiliando seu companheiro eletricitista, está agitada e não consegue dormir. Maata, por outro lado, desde cedo, procurava por pausas, esperava por Khatra sentado, parava para tomar um chá. Seu cansaço, ao contrário de se justificar pela chegada da noite, referia-se a uma vida inteira dedicada ao trabalho. Finalmente convencido a contar uma história, Maata relembra o tempo quando ainda era pescador. Desde o início, vemos os dois em um plano aberto que os enquadra lado a lado, um virado para o outro, diante de um painel estampado com desenhos de plantas e frutas tropicais, em tons de laranja, amarelo e verde. A cada corte que alterna este plano aberto com um mais fechado do rosto de um e de outro, a imagem não se divide de acordo com o eixo do olhar de cada um, constituindo planos subjetivos, mas permite apanhar, com certa angulação, suas expressões e traços físicos. Quando o filme apresenta, por exemplo, um plano fechado do rosto de Maata, observamos não só sua expressão concentrada e triste, mas também as marcas do tempo que se

inscreveram sobre seu rosto negro de ascendência árabe. Será, inclusive, a primeira vez que, no filme, vemos seu rosto descoberto (sem o véu que cobre sua cabeça durante o dia).



Figura 30: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes.

Maata começa seu relato: “Uma noite, no mar. Saímos para pegar nossas redes. Antes de chegar lá, o motor quebrou. Você sabe, aquela parte que parece um ventilador. [...] O mar nos carregava para um ponto cada vez mais longe das redes. Não sabíamos o que fazer. Fomos para uma área cheia de barcos, era impossível controlar nosso barquinho. Peguei a gasolina, molhei um trapo e pus tudo a arder. [...] Os barcos têm medo do fogo porque estão cheios de gasolina. Então, se afastaram e ficamos ali. Depois, levamos nosso barco para longe”. Khatra o escuta atento, mas, logo em seguida, volta a questioná-lo, demonstrando o temor que a história havia lhe causado: “Maata, você tem medo de morrer?”. O amigo responde, resignado: “De jeito nenhum, a morte é algo natural, não tenho medo dela... Vá para a cama”. Khatra lhe dá boa noite e sai de quadro. Pouco depois, vemos que ele foi para trás do painel estampado. Através de um pequeno buraco, semelhante a uma janela, Khatra observa Maata do outro lado, a dormir. Ele coloca a cabeça por ali e volta a perguntar: “Maata, o que acontece quando morremos?”. Seu companheiro apenas responde: “Morremos um após o outro, todos morremos” – em seguida, descansa a mão que sustentava sua cabeça, colocando-a junto a seu corpo que repousa sobre o colchão e dorme.

Khatra, que havia saído de quadro, ressurgue com uma pequena lanterna e ilumina o rosto de Maata. Ele vê, então, o amigo através dessa moldura feita de folhas e frutos tropicais artificiais, naquele cômodo em meio ao deserto, com a lanterna em punho. Vemos, em seguida, o rosto do eletricitista em um plano fechado, a partir do enquadramento angulado que evita aderir à perspectiva da criança que o ilumina. O plano seguinte a este apresenta-nos um corpo na beira da praia, a ser fotografado no extracampo, de onde ressoam sons de *flashes*.



Figura 31: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes.

Se, por um instante, víamos apenas o rosto do eletricista a dormir e seu corpo surgia desenquadrado, agora, vemos apenas um corpo de um homem negro, cujo rosto permanece no fora de campo. A angulação da câmera, de cima para baixo, parece ser calculada para preservar sua face fora do enquadramento. Enquanto os *flashes* estalam na faixa sonora, algumas pessoas movimentam-se de um lado para o outro, traçando um contorno ao redor do homem cujo corpo insepulto parece ter sido devolvido pelo mar. Ele permanece estático, de braços e pernas estendidas, mãos semicerradas.

Em seguida, de baixo para cima, vemos Makan, um imigrante negro apresentado logo no início do filme como um amigo de Maata e Khatra. Ele se apresenta com um turbante branco na cabeça e casaco verde, ao lado de um homem fardado, provavelmente um policial. Ao fundo, um jipe identificado com a inscrição “polícia” em inglês, o céu azul e as areias do deserto interminável. Os dois olham para baixo, como se observassem o corpo sobre a areia. Em seguida, um plano aberto nos confunde sobre a localização de Makan e do policial que o acompanhava. Deveriam estar a certa distância da beira da praia, porque no plano aberto, junto ao corpo, é possível ver apenas quatro policiais, de cinto, boina e luvas. Um deles segura uma pasta ou uma prancheta; outro, uma máquina fotográfica analógica; o último leva algemas na cintura. O mar, quase sem ondas, vem e vai e, quase na linha do horizonte, um navio flutua no meio do oceano. Os policiais recolhem o corpo, colocam-no sobre uma pequena maca e levam-no para próximo ao jipe, onde antes estava Makan. Conseguimos então entender o posicionamento dos personagens em cena. Antes, ao colocar em sequência, plano e contraplano, a partir de enquadramentos

parecidos (primeiro de cima para baixo e, depois, de baixo para cima), o filme havia suprimido as distâncias entre quem olha e quem era visto. As operações de enquadramento e de montagem, a cada vez, incidem sobre o modo com que os sujeitos oferecem-se, no interior das cenas, aos olhares de uns e de outros. Enquanto o corpo é transportado, seus braços pendem para os lados e balançam fora da maca, tal qual um objeto incômodo, mal ajeitado. Pouco depois, um dos policiais sai de cena para interrogar Makan e outros ficam, encarregados de vasculhar o corpo, à procura de algum objeto pessoal. Eles encontram uma pequena bolsa plástica e a retiram do pescoço do homem, cujo rosto sujo de areia agora podemos observar, ainda que a certa distância. Poderemos reconhecer em seguida nas fotografias descobertas em sua bolsa, Mickaël, amigo de Makan que havia partido para a Europa. Produzidas a princípio enquanto lembrança pessoal e afetiva, as fotografias tornam-se então provas periciais.

No plano seguinte, observamos Makan, sem turbante, sentado de perfil sobre um banco diante de uma parede de cimento, sem qualquer pintura ou acabamento. No primeiro plano, vemos as mãos de um policial, de pele clara, que preenche uma planilha e cujo rosto e quase todo restante do corpo é cortado do quadro. Outro policial, de bigode e boina preta, talvez mouro, também de pele clara, aparece sentado ao lado de Makan, mas é enquadrado frontalmente. Com os dedos entrecruzados sobre sua perna, ele o interroga. “Data de nascimento?”, pergunta. Makan não sabe a data precisa em que nasceu: “Por volta de 1968”, ele diz. “Onde?”. “Laandi, 3 km de Heremakono, distrito de Cunya”, ele responde. A cidade em que nasceu, portanto, é um pequeno vilarejo, que precisa ser identificado através de outras referências. Heremakono, que dá nome ao filme, é citado pela primeira vez. Ela só será citada de novo, quando Makan, ainda atordoado pelo corpo encontrado à beira-mar, sugere à Omar, um amigo, que estava pensando em desistir de partir de Nouadhibou e voltar para casa, para Heremakono. O título do filme, ao contrário de fazer referência à cidade em que se passa o filme ou aquela para onde os personagens desejam emigrar, remete à cidade que se avizinha à terra natal de um deles que nem sequer terá relação direta com o protagonista, Abdallah. “Heremakono” é também o nome dado, no Mali, a casas construídas para serem ocupadas apenas provisoriamente por pessoas em trânsito, talvez como essa que Makan habita e onde ele dá seu depoimento ao policial.

O filme não mostra a casa de Makan por fora, vemos apenas a porta, vista de

dentro para fora (coberta por um tecido quase transparente usado como uma cortina por onde podemos ver a areia, o mar, os policiais e o jipe) e uma única parede deste cômodo, à frente da qual Makan aparece sentado. Nenhum móvel, nenhuma decoração. Em certo momento, o filme apresenta um plano médio e frontal de quatro garrafas de plástico e um botijão de gás bastante enferrujado. As garrafas ocupam quase todo o quadro e são todas brancas: uma pequena com uma tampa também branca, duas médias idênticas de tampa vermelha e uma grande, com um puxador preto. A sobrevoar sobre elas, pequenos mosquitos. O fundo do quadro, quase sem luz, nos impede de ver qualquer outro detalhe.

Este retrato das garrafas, composto através de um plano fixo (feito com a câmera na mão, porque ela balança levemente) remete-nos a um registro pictórico. Sissako filma as garrafas, retratando-as um pouco como fará, alguns anos depois, Pedro Costa, o cineasta português, ao retratar os utensílios sobre a mesa na casa de Ventura, em *Juventude em Marcha* (2006), tal qual uma natureza morta. Makan, que respondia em frases muito curtas ao policial que continuava a fazer suas anotações, quando perguntado sobre a utilidade das garrafas, começa a fazer descrições mais detalhadas. Enquanto o policial, de pé, continua a registrar seu pequeno inquérito; sentado sob a cadeira a seu lado, Makan diz: “A maior [garrafa] é de 60 litros. Dura 15 dias. É para cozinhar. A outra é de 25 litros. Sete dias e meio. E a outra é de 25. Sete dias e meio. A menor, oito litros. É para o chá, três dias”.

Com a mesma indiferença que respondia às perguntas sobre a pessoa encontrada morta e sobre seus dados pessoais, Makan descreve as garrafas d’água, especifica a capacidade de cada uma, fala sobre a sua utilidade. Pouco antes, o policial havia lhe perguntado se era a primeira vez que o mar devolvia um corpo. Ele responde que sim, mas que uma vez encontrou um pneu. Ainda que tanto a resposta quanto a pergunta pareçam, à primeira vista, não fazer sentido (na comparação entre um corpo e um objeto descartável), o policial segue a perguntar, também com indiferença, sobre onde estaria o pneu. Makan apenas diz que não está mais lá. Ambos falam com o mesmo tom de voz, independentemente das perguntas ou das respostas. Nem a altura da voz, nem o tom se alteram, as palavras não tremulam, as falas não são reticentes, não titubeiam, a postura dos dois permanece também a mesma. Não há sofrimento nas respostas de Makan, nem a demonstração de qualquer sentimento nas perguntas do policial (nem para demonstrar sua autoridade, tampouco sua empatia). Ao retratar as garrafas, o cinema parece inserir também

sobre o registro a apatia demonstrada na conversa. Ao contrário de conferir certo esteticismo ou sentimentalismo à situação, há certa suspensão dos afetos. Ao mesmo tempo, é a presença das garrafas que inscreve certa espessura à existência de Makan, naquele pequeno cômodo. São elas que apontam para seu cotidiano, seus hábitos, sua sobrevivência. De certo modo, ao oferecer respostas imprecisas, comentar sobre pneus e garrafas d'água, Makan parece embaralhar as formas identificatórias e classificatórias das quais se valeria a polícia para avaliar seu depoimento.



Figura 32: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes.

Terminado o inquérito, o policial encerra a conversa, agradecendo pelo depoimento. Makan assina o relatório que o outro oficial redigia e pergunta se eles identificaram a pessoa afogada. Eles dizem que não e deixam o cômodo. Atrás de onde o policial sentava-se, vemos então um pequeno apito dependurado na parede. O filme corta, mostra o jipe que vai embora pelo deserto e, como se compusesse um pequeno e breve retrato, apresenta um plano frontal de Makan, que olha pensativo para o fora de campo. Vemos o jipe se perder no deserto vazio, sem encontrar, no plano aberto, nenhuma residência que se avizinhasse da casa onde vive Makan, nem de um lado, nem do outro. Abrigo solitário, portanto, aquele que ele parece ocupar.

Diante do trágico encontro, entre o emigrante que se prepara para partir e o corpo de seu amigo, que há algumas semanas viajava esperançoso, o cinema recusa-se a ceder à comoção. Ao abordar o cansaço e o medo do trabalhador, na cena anterior, e os emigrantes com seus futuros incertos, não se trata de remarcar uma condição social que seria novamente fixada pela representação, nem oferecer as ferramentas para que a situação seja superada, como em um gesto revolucionário.

Diante do corpo insepulto de Mickaël, o cinema não nos leva à perplexidade, ao choro, à indignação, ao desejo de intervir. O que ele se propõe a fazer é redesenhar as configurações do visível, do dizível e do pensável, sem também preencher as distâncias, anular as cisões. Há certamente uma diferença que se inscreve entre os corpos, do policial de pele clara que interroga e o emigrante negro que responde, por exemplo, mas o cinema opta por enquadrá-los da mesma forma, sob o mesmo registro. Não se trata de reiterar identificações fixas, mas fazer com que os corpos operem disjunções, entre o que se vê, o que fala, o que se escuta. Trata-se de fazer aparecer a fratura da experiência daqueles que são lançados às bordas (e que dificilmente conseguem transpô-las) sob novas luzes e angulações, reinventando articulações e distâncias entre formas e sentidos, palavras e coisas.

A breve descrição destas cenas em *Heremakono*, a partir da observação do trabalho autorreferenciado ou metalinguístico do cinema que coloca em questão a própria produção de imagens, permite-nos observar a disposição em cena de distintos pontos de vista. Se os gestos de apontar a lanterna e de disparar o *flash* da câmera diante de um corpo sobre o chão são aparentemente similares, ao mesmo tempo, nada se assemelha entre os focos de luz empunhados pela criança diante do amigo e pela polícia diante de um homem sem vida e sem identificação. Assim como o filme joga com as distâncias e os posicionamentos em cena, entre quem mostra, quem vê e quem que é observado, o lugar destinado ao espectador é igualmente móvel e ativo, de forma que se torne impossível operar projeções ou identificações com os personagens em cena – por isso mesmo a recusa em nos oferecer um ponto de vista subjetivo.

Quatro anos depois, *Bamako* retrata gestos similares, mas também distintos: um corpo que se lança ao chão após um disparo; uma criança em seu quarto durante a noite a dormir; um cinegrafista a fazer registros de um corpo coberto com um tecido, sendo velado, na presença do juiz, de vizinhos e de outras autoridades que, naquele espaço, compunham o tribunal; as mãos negras de conhecidos a transportá-lo cuidadosamente em uma maca. A aproximação entre as imagens elucida as distâncias entre elas, mas também as coloca em relação, a partir de uma afinidade que se revela na vizinhança entre as cenas, colocadas lado a lado. Junto a estes

fotogramas (Figura 29), apresentamos duas fotografias realizadas por Dawit L. Petros, artista nascido em Eritrea, no leste africano, e radicado nos Estados Unidos.

As duas fotografias fizeram parte da exposição originalmente intitulada “*Le Carnet de l’Étranger*” (Kansas City Art Institute, 2016),⁷³ a primeira de uma trilogia realizada durante um ano em uma viagem da Nigéria ao Marrocos e do Marrocos à Europa. A primeira fotografia foi feita em Noaukchott, capital da Mauritânia, e a última em Tânger, no Marrocos. O trajeto é similar ao que, em *Heremakono*, fazia o personagem cujo corpo é encontrado na praia. Como inúmeros imigrantes que se arriscam na travessia pelo Atlântico, Mickaël, como poderemos identificar no filme, havia saído de Nouadhibou, na Mauritânia, rumo à Europa, passando por Tânger, mas certamente não pôde alcançar seu destino. As imagens aproximam-se não apenas pela afinidade temática (abordando a imigração entre África e Europa), mas pela reiteração dos gestos que abrigam, a partir do modo com que os corpos e os olhares apresentam-se em cena (considerando, também, a aproximação dos fotogramas de *Bamako* neste conjunto). “Ergue-se um gesto”, dizia Didi-Huberman, ao acolher os levantes como ações ou como formas corporais, gestos que sobrevivem apesar de tudo. Em contraposição ao levante, é preciso também atentarmo-nos às quedas entre aqueles que caminham, aos modos com que se apresentam em uma imagem, a um olhar.

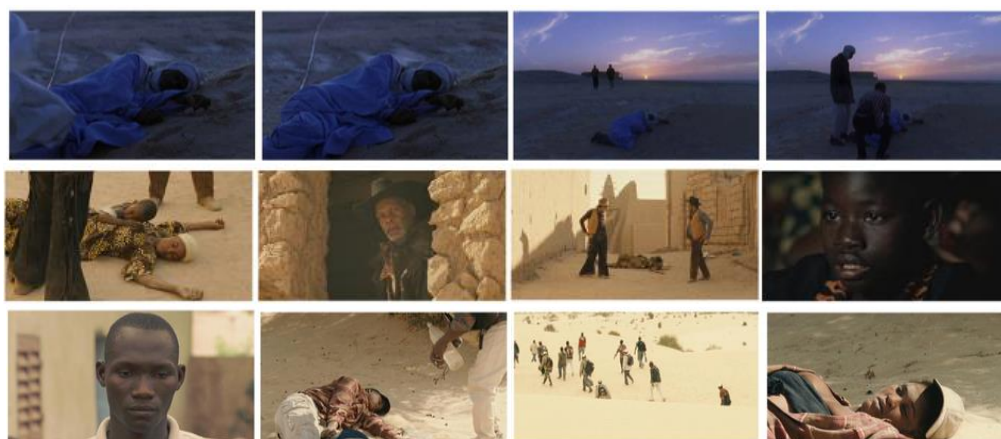


Figura 33: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), na primeira linha, e de *Bamako* (Sissako, 2006), nas duas últimas, apresentados, a cada linha, a partir de planos subsequentes.

⁷³ Disponível em: <https://kcai.edu/hr-block-artspace/hr-block-artspace-exhibitions/dawit-l-petros-the-strangers-notebook/>. Acesso em: 02 nov. 2023.



Figura 34: Fotografias de Dawit L. Petros (Kansas City Art Institute, 2016), destacadas do arranjo de imagens apresentado na Figura 29.

As imagens produzidas por Petros em sua série fotográfica foram realizadas junto a imigrantes que ele conheceu em seu trajeto. Como Sissako, Petros registra a condição da estrangeiridade, tendo em vista sua própria experiência, vivendo entre diferentes lugares e países, como refugiado e imigrante. Em sua série, o espelho segurado na horizontal, como uma seta, aparece de distintas maneiras, sempre empunhado por alguém, encobrindo seu rosto. Apesar do registro ser frontal, não vemos a imagem do fotógrafo espelhado, mas um corpo que repousa solitariamente sobre a areia do deserto. A fotografia se vale do artifício do espelho côncavo, capaz de recolher a amplitude da paisagem diante do deserto em sua pequena superfície, ao mesmo tempo que destina a nós, espectadores, a imagem do corpo estendido no chão, como se lhe déssemos as costas. Como sugere o fotógrafo, “os espelhos têm várias funções. Eles refletem e movem o espaço”. A mobilidade se coloca, então, não apenas em um modo de vivenciar o mundo, mas de percebê-lo.

Na segunda fotografia, realizada no Marrocos, homens e crianças são registrados de costas, na brecha aberta em meio a um muro feito de tijolos. Eles observam o que se passa à sua frente, como se posicionassem-se à beira de um abismo. Adiante, podemos mirar o Atlântico. O registro é simples, mas significativo, ao retratar os imigrantes no vão aberto em meio a um muro em ruínas, diante do oceano que lhes reserva um futuro incerto. O quê observam ao longe permanece desconhecido para nós. Além disso, mais uma vez, o registro recusa a devolver-nos o olhar daqueles que estão em cena. Na primeira fotografia, o espelho, objeto propriamente destinado ao olhar, encobre um rosto e reflete a imagem de um corpo sobre a areia a uma distância que seria impossível reconhecê-lo.

Ao invés da transparência ou da pura reflexão, a imagem oferecida produz uma opacidade – como gostaria Édouard Glissant – que permite que a relação com o outro que não seja calcada na identificação, longe do “conceito assimilador de unidade”. Como sugere o autor,

não necessito “compreendê-lo” [o outro] para sentir-me solidário a ele, para construir com ele, para amar o que ele faz. Não necessito tentar tornar-me o outro (tornar-me outro) nem “fazê-lo” à minha imagem. Esses projetos de transmutação [...] são resultados das piores pretensões e das mais altas generosidades do Ocidente (Glissant, 2008, p. 55).

Para Glissant, o pensamento ocidental projeta-se sobre a disseminação da transparência, que implica na necessidade de compreender inteiramente os seres e as ideias para que se possa aceitá-los. Isso implica em sempre reduzi-los para que possam caber no limite do próprio entendimento, das próprias bases comparativas e avaliativas ocidentais. É nesse sentido que o autor reivindica o direito à opacidade, à “subsistência em uma singularidade não redutível” (Glissant, 2008, p. 220). Seria preciso, portanto, exceder o limite da “compreensão”, que se abriga no desejo da transparência e na busca por alcançar um fundo das naturezas. Conforme Glissant, “no verbo ‘compreender’ existe o movimento das mãos que pegam o entorno e o arrastam para si. Um gesto de encerramento, senão de apropriação. Preferimos-lhe o gesto do dar-com, que abre, finalmente, para a totalidade”.

O pensamento de Glissant se assenta sobre a perspectiva do diverso, que considera a realidade constituída por diferenças e não por semelhanças, como ele destaca em entrevista à Manthia Diawara: “Não há diferenças e semelhanças, há apenas diferenças” (Glissant; Diawara; Winks, 2011, p. 19).⁷⁴ Ele destaca a necessidade de compreender a diferença fora de uma lógica que a estabelece sob uma perspectiva de contrários: em que haveria o ser e o que lhe diferiria seria seu contrário; logo, um não-ser, tomado sempre em referência ao primeiro (haveria, portanto, uma verdade dada e o que se constituiria em oposição a ela). É por isso que, para Glissant, seria preciso pensar apenas na coexistência de diferenças e, mais que isso, de opacidades. Nunca a Humanidade, mas sempre “a divergência exultante de humanidades” (Glissant, 2008, p. 220).

⁷⁴ No original: “*There’s no likeness and differences; there’s only differences*”.

A imagem do espelho que não nos devolve nossa própria imagem, mas nos lança para fora, ganha nesse sentido uma importância fundamental. A fotografia de Petros, ao se valer do objeto no interior da imagem, não oferece ao olhar aquela atração própria da *mise-en-abyme* que o lançaria, a cada vez, no centro do centro do quadro. O espelho, capaz de mover o espaço, como sugere o artista, nos desloca para o antecampo da imagem e para suas margens, especialmente se acompanhamos o gesto do homem que o segura, apontando para o oceano – próximo ao gesto centrífugo que se oferece ao olhar nos filmes de Sissako. Não se trata, nesse sentido, de uma questão meramente formal, apanhada na construção rigorosa da *mise-en-scène* ou do enquadramento, mas de um modo de ir ao encontro do outro. Interessa-nos compreender, nessa esteira, como um modo de ver ou de aparecer seria compreendido, assim, enquanto questão de existência ou de sobrevivência da diferença, indagando-nos sobre como pensar uma imagem que seja resistente a qualquer forma de fusão, de modo que, diante dela, o próprio espectador não seja levado a uma projeção ou uma identificação imediata para que algum tipo de reciprocidade seja construída.

Não nos esqueçamos: os corpos que seguram o espelho na fotografia de Petros, assim como os que sustentam a câmera ou que tombam no chão já sem vida nos filmes de Sissako são corpos negros. Sem pretender encerrar sua inscrição em qualquer tipo de essência ou confundi-la com qualquer amálgama, que encerre a existência dos sujeitos a partir de uma identidade racial fechada, como Glissant reiteradamente recusou, parece-nos fundamental também não desconsiderar as relações de poder que atravessam a sua aparição, no interior de uma economia geral dos signos e das imagens. Afinal, como sugere Achille Mbembe, a partir de Frantz Fanon, o que constitui, em grande medida, a raça é um certo poder do olhar: “pode-se dizer que a raça é simultaneamente imagem, corpo e espelho enigmático no interior de uma economia das sombras, cujo atributo precípua consiste em fazer da própria vida uma realidade espectral”. Mbembe destaca o modo com que o olhar branco, a partir do racismo colonial, viria a fixar, desfigurar ou objetificar o outro, tornando-o nada mais do que um objeto, em meio a outros, para retomar a análise de Fanon em *Peles Negras, Máscaras Brancas*. O corpo, primeiro objeto de fixação do racismo, torna-se assim “o peso de uma ‘maldição’, que faz dele o simulacro do nada e da precariedade” (Mbembe, 2018, p. 198).

O negro é uma sombra no meio de um comércio de olhares. Esse comércio tem uma dimensão tenebrosa, quase fúnebre, tamanho é o grau de elisão e cegueira que exige para seu funcionamento. Ver não é a mesma coisa que olhar. Pode-se olhar sem ver. E não há garantia de que o que se vê seja efetivamente aquilo que é. Olhar e ver têm em comum solicitar o juízo, encerrar o que se vê ou o que não se vê em inextricáveis redes de sentido - as tramas de uma história. Na distribuição colonial do olhar sempre existe quer um desejo de objetificação ou de supressão, quer um desejo incestuoso, quer um desejo de posse ou quiçá de estupro. Mas o olhar colonial tem também por função ser o próprio véu que esconde essa verdade. O poder na colônia consiste, pois, fundamentalmente, no poder de ver ou de não ver, de ser indiferente, de tornar invisível o que não se faz questão de ver (Mbembe, 2018, p. 199).

A possibilidade de que a raça se inscreva sob outro registo, fora da objetificação e do desejo, da cegueira e da recusa ou da pura desfiguração, nos é endereçada pelos filmes para que o mundo se constitua longe de uma economia de sombras, uma vez que sejam reorientadas as fontes de luz que incidem sobre os corpos e os olhares que não cessam de apreendê-los.

3.2. Mobilidades entre lugares, mobilidades do olhar

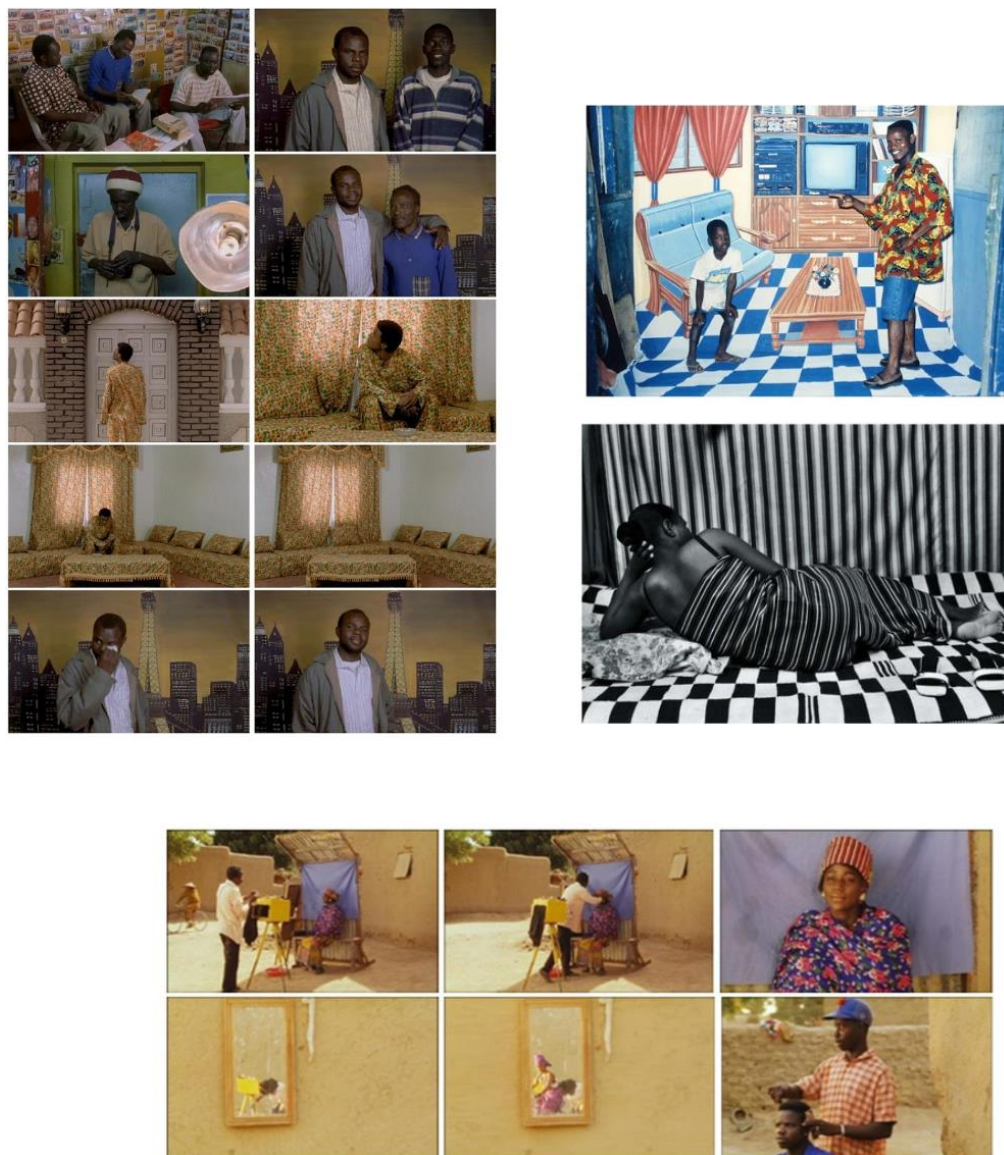


Figura 35: Arranjo de imagens composto, de cima para baixo, de fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002) e *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), aproximadas a fotografias de Phillip Kwame Apagya (The Jean Pigozzi African Art Collection, 2002) e de Malick Sidibé (Multimedia Art Museum Moscow, 2013). Entre a fabulação e o retrato: a representação habita espaços de fronteiras.

“Mickaël, venha logo. Aqui não é Hollywood!”. Em *Heremakono*, esta frase é enunciada por Omar, sentado diante de uma parede repleta de fotografias de pessoas em duplas ou grupos a se reunirem, enfileiradas, posando frontalmente, como uma pequena coleção de retratos. Também imigrante, Omar apressa o amigo que, no fora-de-campo, se prepara para ser fotografado antes de partir. A negação evidente na ironia da frase citada acima (que incide sobre o espaço, mas também sobre o tempo da espera e do registro) antecipa a constituição do cenário onde, longe dos grandes estúdios, se armam outras formas de invenção. As fotografias que registram Mickaël, tragicamente, serão as mesmas encontradas pelos policiais junto a seu corpo já sem vida sobre a areia. Na cena descrita acima, após ser chamado por Omar, ele é fotografado à frente de um grande painel pintado à mão em que se vê figurada a Torre Eiffel. Ao observar Mickaël solitário diante do painel, notamos que, de maneira atípica, um dos grandes símbolos de Paris não é representado em um plano aberto e luminoso, mas no horizonte noturno e caótico de uma metrópole ocidental qualquer. Em Nouadhibou, na Mauritânia, se não há Hollywood, tampouco trata-se de produzir um simulacro da capital francesa. O trabalho da ficção, que se entrecruza com a vida dos imigrantes e dos náufragos, fratura o imaginário colonialista. A imagem, enquanto lugar de invenção contracolonial, capaz de reorientar as relações entre o sujeito, o território e o olhar, é o que dá lugar ao arranjo que introduz esta seção (Figura 35).

3.2.1. Imaginários pós-coloniais, a partir da fotografia africana

Ao abordar as relações e os imaginários constituídos entre homens e mulheres – africanos e africanas – e o Ocidente, as fotografias feitas por Mickaël no interior do pequeno estúdio fotográfico em *Heremakono* remetem às imagens produzidas pelo fotógrafo radicado no Mali, Tijani Sitou. Realizada em 1976, uma de suas fotografias intitulada “*Au revoir, les amis!*” (“Adeus, amigos!”, na tradução para o português), em que se vê um jovem adulto sobre uma motocicleta, diante de um painel pintado à mão, parece ecoar diretamente o gesto de Mickaël, no estúdio fotográfico.



Figura 36: “*Au revoir, mes amis*”, fotografia realizada em 1976 por Tijani Sitou (Keller, 2009).

Tijani Àdìgún Sitou foi um fotógrafo, nascido na Nigéria e radicado no Mali, que sempre se definiu como um fotógrafo Yorubá, e não maliano. Acompanhando um fluxo migratório da Nigéria para o Mali, em meados da década de 1960, Sitou estabeleceu-se primeiro em Gao, no norte do Mali, onde ele conheceu o fotógrafo profissional Mahaman Awani (conhecido com o Juppau), aprendendo com ele o ofício de fotógrafo, que se tornou não apenas sua profissão, mas forma de expressão artística. Pouco depois, Sitou esteve em outras cidades do país e acabou abrindo seu estúdio fotográfico, na cidade de Mopti, no centro do Mali, local de encontro de migrantes de várias etnias. Conforme Keller (2009), “para satisfazer as necessidades únicas da sua clientela multiétnica, Sitou equipou o seu estúdio com roupas étnicas específicas para usar como adereços e familiarizou-se com as línguas individuais, as práticas culturais relacionadas e os interesses estéticos particulares de cada grupo” (Tradução nossa).⁷⁵ Atento, portanto, às experiências migratórias e à constituição multicultural dos sujeitos que ele fotografava, Sitou obteve grande sucesso com seu estúdio fotográfico, com exímio domínio técnico e capacidade expressiva.

A fotografia que destacamos do jovem sobre a motocicleta remete não apenas a um registro endereçado à memória, mas à possibilidade de imaginar e de afirmar a existência junto aos signos da modernidade, da juventude e do cosmopolitismo, como se observa também no trabalho de renomados fotógrafos no Mali, como Seydou Keïta, Malick Sidibé e Adama Kouyaté. O que chama atenção, particularmente aqui, é a

⁷⁵ No original: “to satisfy the unique needs of his multiethnic clientele, Sitou furnished his studio with ethnic specific clothing for use as props and became familiar with the individual languages, related cultural practices, and particular aesthetic interests of each group”.

utilização de tecidos pintados, como panos de fundo que remetem a outros lugares e imaginários, o que pode ser verificado também no trabalho de Kouyaté que, ao invés de trabalhar com paisagens urbanas como Sitou, optava pelo fundo de uma paisagem tropical, com palmeiras e lagos, como pode ser observado nas imagens abaixo, fazendo com que uma paisagem idílica, venha se contrastar com as vestes, adereços e objetos utilizados pelos homens e mulheres em suas fotografias.



Figura 37: Fotografias realizadas em 1971 por Adama Kouyaté (Gallery Fifty One, 2020).

O trabalho de ambos os fotógrafos se situa junto a uma ampla tradição da fotografia pós-colonial, na África e na Índia, em que, diante de panos de fundo pintados, valendo-se de adereços diversos, homens e mulheres posavam para a câmera fotográfica, como se pudessem se lançar para outros espaços, fora do território vivido. Menos que o registro de uma lembrança, como destacamos, a fotografia constituía-se como um lançamento para um sonho, para um devir. Nestes casos, como observa Christopher Pinney (2017), os panos de fundo “subalternos” indianos (como os nomeia o antropólogo Arjun Appadurai), por exemplo, “não são usados simplesmente como substitutos na falta de seus referentes, mas como espaço de exploração” – seja uma exploração geográfica que permite aos sujeitos viajarem a outros lugares, ou uma exploração subjetiva, onírica, como uma “câmera de sonhos” que “traz à tona uma visão ideal e aspiracional dos corpos que os fotografados anseiam ser” (Pinney, 2017, p. 235).

Esse gesto veio a ser atualizado no trabalho do fotógrafo ganense Phillip Kwame Apagya. Utilizando painéis exóticos como panos de fundo, seu pequeno estúdio em Gana tornou-se muito bem sucedido, permitindo retratar aspirações e

desejos de seus clientes. Como considera o fotógrafo: “a verdade não é minha maior preocupação. [...] A fotografia tem muito em comum com a magia” (The Jean Pigozzi Art Collection, 1996, tradução nossa).⁷⁶ A ilusão que lança os sujeitos para outros lugares sonhados ou imaginados, recusando a reivindicação realista endereçada à fotografia (como sugere Appadurai), constitui-se a partir de uma expressão lúdica, através do jogo ou da brincadeira entre aqueles que estão em cena e quem os registra.

Apagya aprofunda a relação vislumbrada nas fotografias de Sitou entre a construção do pano de fundo e certo investimento do imaginário ou do desejo, conformados pelo contato entre África e o Ocidente. Os painéis pintados, no caso das fotografias de Apagya, passam a ser mais diversificados e detalhados, de maneira que os espaços retratados sejam não apenas uma via urbana qualquer, como no caso da fotografia de Sitou que citamos acima, mas mais específicos, como um aeroporto movimentado, um jardim aberto de uma casa típica estadunidense, uma sala de estar aparelhada com inúmeros objetos de consumo, tal como verificamos nas fotografias abaixo. Os painéis convidam, assim, os sujeitos a interagir com eles e não apenas a posar diante deles. Se nas fotografias de Sitou os signos da modernidade e da juventude são convocados, nas imagens de Apagya parece-nos que há ainda a apropriação de espaços reiteradamente negados aos corpos que ali se apresentam, de maneira crítica.



Figura 38: Fotografias de Apagya, realizadas entre 1996 e 2002 (The Jean Pigozzi African Art Collection, 2002).

⁷⁶ No original: “[...] truth is not my major concern. [...] Photography has a lot in common with magic.”

Nas fotografias acima, os homens, especialmente, apresentam-se de maneira afirmativa, sorrindo ao devolver seus olhares para a câmera, valendo-se do engodo ao posar diante do cenário, ao mesmo tempo em que se apoderam da fotografia para constituir uma representação auto-valorativa de si mesmos. Se as primeiras fotografias de Apagya apresentadas emulam viagens e trânsitos, a última imagem, em que vemos um homem e uma criança no interior de uma sala de televisão, ornamentada com eletrônicos e outros objetos, intitula-se “*No place like home*”. Mesmo a projeção do abrigo de um lar apresenta-se portanto deslocada, constituindo não apenas um novo lugar, mas um modo de viver propriamente ocidental.

Ao situarmos lado a lado as imagens de Apagya e os fotogramas de *Heremakono* (Figura 29), o semblante desconcertado de Mickaël se destaca, bem como a imagem noturna de Paris que se apresenta, no pano de fundo, de modo muito diferente das representações solares das imagens do fotógrafo ganense. Mickaël titubeia em mirar frontalmente a câmera e o faz apenas nas últimas imagens, após enxugar os olhos com um pequeno guardanapo, esforçando-se para dar um breve sorriso (que não oblitera uma tristeza aparente em seu olhar). Antes de partir, o personagem opta não por registrar as ruas da Mauritânia, para que pudesse lembrar-se delas quando já estivesse longe dali. Ao lado dos amigos queridos que serão deixados para trás, Mickaël levará consigo a imagem do seu desejo a ser supostamente alcançado pela imigração – ainda que a cidade sonhada seja representada de antemão enquanto espaço fraturado, longe de sua idealização romantizada. Por outro lado, ao sustentar uma pose para a fotografia e para o cinema, Mickaël não produz uma afirmação identitária – tal como seria possível identificar em grande parte da fotografia popular africana e indiana pós-coloniais (Pinney, 2017, p. 331).

Em *Heremakono*, o filme alterna os registros de Mickaël no estúdio com a chegada de Abdallah a uma grande casa, identificada como a residência de um tio que em nenhum momento aparece no filme. Abdallah retorna a esta casa pela segunda vez solitariamente, agora vestido com roupas largas estampadas, ao invés da camisa e da calça social com as quais ele constantemente se apresenta. A casa grande e ostensiva de alvenaria que, antes, contava ainda com a presença de um mordomo a servir bebidas, destaca-se em relação a todos os outros espaços apresentados em Nouadhibou. Ela aparece destacada, sem vizinhança, nem entorno visível. Ao adentrar à sala, constatamos que todo o cômodo se apresenta coberto com

o mesmo tecido das vestes de Abdallah: o sofá, as almofadas, a mesa, a cortina. Um plano fechado do personagem faz com que ele quase se camufle na cena.

Ao vestir-se com seu traje estampado e adentrar na casa, o personagem, cujo vínculo frágil com o território, com a família e com a comunidade já não permite afirmar uma relação de pertencimento bem demarcada – geográfica ou consanguínea –, de repente parece desaparecer no cenário. O plano fechado que o registra diante da cortina produz uma imagem sem profundidade de campo, como a fotografia de Mickaël no estúdio ou as fotografias de Apagya, em que o pano de fundo dá lugar a uma imagem plana, convocando um regime escópico singular que Olu Oguiibe (2016) chamou de “substância da imagem”. Como propõe Christopher Pinney, a partir de Oguiibe, trata-se de compreender, nesse sentido, que as práticas coloniais posicionavam pessoas e objetos em cena, procurando “identidades estáveis em lugares de onde eles não poderiam escapar. A prática ‘pós-colonial’ nega isso, posicionando seus referentes em um lugar mais móvel na superfície” (Pinney, 2017, p. 314). Conforme o autor, “a superfície torna-se [nas fotografias pós-coloniais] um local de recusa da profundidade que foi característica dos regimes de representação coloniais” (Pinney, 2017, p. 314). O olhar que se detém sobre a imagem que privilegia a superfície difere daquele que se volta para as imagens construídas sob o regime da perspectiva: estas, convocam um olhar exterior, como se elas só pudessem ser observadas de fora, tornando-se disponíveis, portanto, para uma apreensão imediata pelo conhecimento. Isso nos interessa precisamente pelo modo com que acreditamos que o olhar é convocado nos filmes de Sissako, em que o espectador é convidado a mover-se entre diferentes lugares e pontos de vista.

De maneira geral, não apenas o uso de painéis pintados, mas também a extensa utilização de tecidos estampados ao longo da história da fotografia africana acaba por produzir, como sugere Pinney (2017), “imagens que projetam uma materialidade de superfície”, o que é possível ser observado também na cena em que Abdallah parece camuflar-se ao vestir uma roupa estampada na visita ao tio. A composição desta cena, em *Heremakono*, parece remeter ao uso de tecidos estampados como pano de fundo das fotografias, sobretudo a partir do trabalho de Seydou Keïta, cujas imagens, sem profundidade de campo, remetem ao privilégio da superfície sobre o regime da perspectiva, tal como descrito por Pinney. No arranjo de imagens aqui apresentado, aproximamos uma de suas fotografias à cena descrita no filme (figura 29), a fim de destacar um atravessamento histórico que se situa no campo

das imagens, tomado enquanto importante *lócus* da construção identitária dos sujeitos na África ocidental, sobretudo considerando o período pós-colonial.

O cinema de Sissako reiteradamente dialoga não apenas com a tradição fotográfica, mas também com o ofício dos fotógrafos africanos. Destacamos sua presença não apenas em *Heremakono* e em *A vida sobre a terra*, em que fotógrafos de rua e de estúdio ganham evidência nas tramas, mas também em *Bamako*, em que, não por acaso, Malick Sidibé assina as fotografias de divulgação do filme, cujo primeiro plano após o título é a imagem de um retrato em preto e branco sobre a parede de Chaka e Malé, evocando a prática retratista no país. Lembramos ainda da importância da fotografia em *Rostov-Luanda*, que opera como um guia na busca de Sissako pelo amigo angolano que ele havia conhecido na Rússia. Tendo isso em vista, antes de prosseguirmos, consideramos importante fazer uma breve contextualização, para que possamos compreender não apenas o trabalho da fotografia, mas o próprio cinema de realizador de maneira mais ampla. De antemão, uma observação importante: o trabalho de Seydou Keïta, hoje amplamente consagrado, foi descoberto por curadores e pesquisadores ocidentais apenas na década de 1990, como destaca Samuel Titan Júnior (2018, p. 7) ao recordar que “em 1991, quando algumas de suas fotografias integraram a exposição *Africa Explores*, em Nova York, a legenda dizia simplesmente: ‘Fotógrafo desconhecido’”. No entanto, as imagens produzidas pelo fotógrafo em seu estúdio, cujos milhares de negativos foram cuidadosamente por ele preservados, revelam um extenso e primoroso trabalho, dando lugar, como sugere Jacques Leenhardt (2018, p. 10), a “uma galeria de retratos de seus conterrâneos de beleza notável e impregnada de uma dignidade comovente”. Destaca-se, nesse sentido, o modo com que a própria sistematização da história da fotografia africana, tal como apreendida a partir do contexto curatorial dos Estados Unidos e Europa, é relativamente recente. Como destaca Moura (2018),

[...] o interesse na produção de fotógrafos como Seydou Keïta [a partir da década de 1990] acompanhava a necessidade crescente de se revisar a literatura acerca da criação visual que emergiu com as independências do continente, entre os anos 1950 e 1960. Opondo-se à visão da modernidade africana como uma manifestação derivativa e anacrônica, tais perspectivas reivindicam o papel da autoria na elaboração de um vocabulário visual local. Foi no contexto dessas revisões que o retrato fotográfico passou de documento histórico a manifestação artística, aos olhos do Ocidente.

Considerando o contexto de produção do trabalho de Keïta e de outros fotógrafos já citados aqui, observa-se que até o final da década de 1930, a produção de imagens era majoritariamente dominada por fotógrafos estrangeiros, responsáveis por fornecer um repertório visual do mundo africano para a Europa. No Mali, a chegada da fotografia data dos anos 1880, a partir de oficiais militares franceses, que, em razão do avanço imperialista francês, buscavam retratar pessoas, costumes e lugares para justificar missões “civilizatórias” do governo francês (Keller, 2021).

A partir do período de entreguerras, observa-se o nascimento de uma fotografia propriamente africana, quando uma elite urbana negra e/ou mestiça nascia em meio ao desenvolvimento econômico local, fazendo da fotografia de estúdio africana um nicho de mercado, que depois veio atender também às demandas por representação de uma classe média nascente (Leenhardt, 2018; Keller, 2021). Nota-se, então, não apenas a prática de um olhar exógeno, dos europeus em relação ao Outro africano, tomado a partir de certa “exoticidade”, cuja diferença étnica, racial e cultural em grande medida era atravessada pelos estereótipos produzidos pela colonização e pelo racismo, mas a demanda pela produção de retratos como um modo de imortalizar a própria imagem de maneira valorativa. Como sugere Keller (2021),

[...] a história da fotografia no Mali é também uma história de urbanização e de desenvolvimento de uma modernidade urbana da África Ocidental Francesa. Ao longo dos anos, funcionários públicos, líderes religiosos e políticos, comerciantes e, eventualmente, a população em geral registaram as suas atividades em retratos encomendados, identificação e fotografia documental. Entre as populações urbanas durante o século XX, a fotografia tornou-se um meio potente para obter capital social, perpetuar ou desafiar tendências e valores culturais, informar a memória popular e influenciar a mudança social.⁷⁷

Seydou Keïta começou a realizar fotografias em 1935, em Bamako, com uma pequena câmera fotográfica que um tio havia lhe presenteado. Por quase dez anos,

⁷⁷ Keller chama atenção para a coexistência de inúmeros grupos multiétnicos e transculturais fotografados no Mali, destacando a necessidade de questionar a concepção de uma fotografia “maliana”, que se pressuponha restrita às fronteiras nacionais.

Keïta fotografou sem qualquer treinamento, fazendo fotos de família e, depois, de pessoas que o pagavam para ter seu próprio registro, conciliando a produção de retratos com o ofício de carpinteiro, o mesmo de seu pai. As primeiras fotografias de Keïta nem sempre eram bem sucedidas, resultando em um registro precário, próprio a quem desconhecia o manejo técnico do aparelho e dos processos de manipulações químicas dos negativos. Keïta especializou-se de fato no trabalho com a fotografia a partir dos ensinamentos de Mountaga Dembélé, fotógrafo que possuía um pequeno laboratório de revelação em Bamako (Leenhardt, 2018; Magnin, 2018).

Em 1948, Keïta inaugura seu pequeno estúdio, onde ele realiza seus retratos até 1962, quando se torna funcionário do então governo socialista do Mali, que havia se tornado uma nação independente em 1960. Durante os anos em que se dedicou aos retratos em seu estúdio, o fotógrafo constituiu um vasto repertório de imagens, singulares não apenas pela alta qualidade técnica e pela evidente beleza estética dos retratos, mas sobretudo pela forma com que a relação com os sujeitos fotografados transparece na constituição da pose, dos gestos e do olhar, revelando certa cumplicidade entre o fotógrafo e seus clientes, algo que, como ressalta Leenhardt (2018, p. 15), “contrasta-se tão explicitamente com a distância que caracteriza o ‘olhar europeu’”.



Figura 39: Fotografias de Seydou Keïta (SEYDOU KEÏTA, [s.d.]). A primeira fotografia é referente ao período de 1952/1955 e, a segunda, ao período de 1956/1959.

Considerando a importância que a fotografia assumia naquele momento, as imagens de Keïta eram permeadas pelas tradições da sociedade maliana, registrando empresários, proprietários de terras, funcionários públicos: homens e mulheres da burguesia e da classe média de Bamako que cuidadosamente se preparavam para

serem fotografados, especialmente quando participavam de grandes eventos, festas ou cerimônias religiosas, encomendando vestimentas especialmente para a ocasião. Keïta orquestrava cuidadosamente a composição das imagens, orientando poses, gestos e expressões, mas também oferecia a seus clientes uma gama de objetos que viriam compor as fotografias. Às vésperas da independência do Mali, observamos nos retratos não apenas a presença de inúmeros objetos, roupas e jóias que remetem às tradições locais, mas também de itens próprios à vida moderna, como ternos e gravatas, assim como bicicletas, motocicletas, automóveis e aparelhos de rádio, que Keïta dispunha em seu estúdio para ornamentar os retratos, como um gesto de apropriação ligado ao horizonte de perspectiva que se abria com o fim do período colonial. Como analisa o curador Samuel Titan Jr.:

A fotografia chegou à África junto com a colonização. Foi praticada, sobretudo, por homens brancos e esteve muito ligada à imposição do poder colonial. A geração de Keïta vira o jogo não ao recusar o mundo branco, mas ao convertê-lo em instrumento de suas próprias narrativas (Massuela, 2018).

Fechando seu estúdio em 1963, Keïta não chega a registrar a efervescência do Mali pós-independência, o que se tornará mais evidente nas fotografias de Malick Sidibé, que havia aberto seu estúdio em Bamako um ano antes, permanecendo em atividade por mais cinco décadas. Nascido na pequena cidade de Soloba, no Mali (então, Sudão Francês), próximo à fronteira com a Guiné, Sidibé mudou-se aos vinte anos para Bamako, onde se formou como designer de jóias. Insatisfeito com o ofício, ele logo se torna auxiliar do fotógrafo francês Gérard Guillaud, começando a tirar suas próprias fotografias em 1957, com uma câmera portátil Kodak que ele havia adquirido (Cohen, 2018; Harazim, 2014).

Diferentemente do trabalho de Keïta, as fotografias de Sidibé já não guardavam os traços da tradição da sociedade maliana, mas se dedicavam a retratar quem quer que passasse por seu estúdio, além de fazer registros nas ruas, eventos públicos e festas, em discotecas e clubes da capital, retratando a alegria da juventude que celebrava e dançava a chegada de novos tempos, após oito décadas da colonização francesa que havia deixado ali marcas profundas nos povos e nos territórios. Como sugere Harazim:

O estilo, a técnica, o olhar e a linguagem inconfundíveis da obra de Sidibé só começaram a adquirir forma na efervescência da descolonização, quando a nação malinesa se descobriu ávida por sair do casulo e se mostrar. Primeiro, ele tornou-se o cronista visual daquela geração de jovens urbanos da capital. Fotografava dia e noite, revelava os filmes de madrugada e, na manhã seguinte, afixava as folhas de contato nas paredes externas do estúdio, tornando-se um componente indissolúvel das mudanças à sua volta (Harazim, 2014).

Ao mesmo tempo em que retratava a juventude dançando ritmos então populares como o *twist* e o *yéyé*, com calças boca de sino e minissaias, Sidibé passou a registrar também a presença de inúmeros objetos de consumo ocidentais que passaram a habitar o cotidiano da população. Era em seu estúdio, em que ele conseguia manipular as poses, a luz e a composição das fotografias, que Sidibé orquestrava seus retratos a seu modo, diferente da espontaneidade que ele pôde registrar em festas e celebrações. Sidibé destaca, ainda, que a alegria que ele retratou não era decorrente apenas da independência colonial, como recorrentemente seu trabalho é interpretado, mas da possibilidade aberta à juventude para experimentar a liberdade, junto da música afro-cubana e da música europeia que alcançou a África no final dos anos 1950 (Lamunière, 2001).

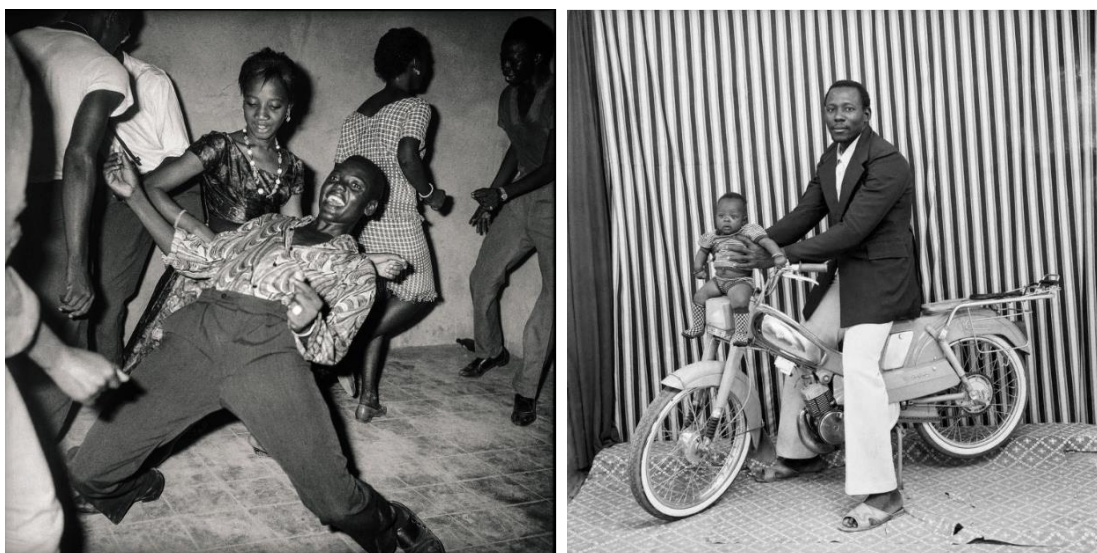


Figura 40: Fotografias de Malick Sidibé, realizadas respectivamente em 1962 e 1973 (MALICK, 2017).

Como sugere Manthia Diawara (1997), nesse sentido, as fotografias de Sidibé revelam a vibração e a energia que atravessaram a juventude no período pós-colonial em Bamako, apresentando a celebração da independência do país conectada ao desejo de liberdade juvenil dos anos 1960, que se inspirava em ídolos como James

Brown, Jimi Hendrix, Beatles e Rolling Stones.⁷⁸ Suas fotografias representam, assim, importantes documentos para a memória daquela época, ao mesmo tempo em que, conforme o autor, ao serem analisadas na contemporaneidade, complexificam a exaltação do nacionalismo e da tradição, própria à reivindicação dos líderes e teóricos da independência pós-colonial.

A presença do excesso de referências ocidentais nas fotografias de Sidibé contrariavam o imaginário criado em torno da construção identitária descolonizada, tal como proposto por Aimé Césaire e Frantz Fanon. Para ambos, segundo o autor, a forma de vida dos jovens, tal como registrada por Sidibé, seria interpretada como sinal de alienação, além da persistência do neocolonialismo e do imperialismo ocidental. Conforme Diawara, para Césaire, “a independência despertaria no indivíduo a personalidade africana que durante tanto tempo foi suprimida” (Diawara, 2003, tradução nossa)⁷⁹. O autor ainda destaca como, durante o governo socialista do Mali, a partir de 1960, o comportamento da população passou a ser patrulhado, visando responder aos preceitos do socialismo, o que afetou tanto costumes tradicionais, quanto o modo de vida da juventude, cuja vestimenta e comportamentos eram constantemente vigiados. Após um golpe militar em 1968, tornou-se imperativo respeitar o nacionalismo e as tradições, havendo também um controle sobre os corpos e hábitos dos jovens que se interessavam pela cultura do colonizador. Se, conforme Diawara, o desejo de liberdade da juventude em Bamako foi mal recebida pelos mais velhos (inclusive por Seydou Keïta, que criticava o uso de minissaias e calças pelas mulheres em um país majoritariamente mulçumano),⁸⁰ seria preciso compreender a complexidade “das energias libertadas pela independência”. De acordo com o autor,

⁷⁸ Diawara (1997) reitera a influência do *blues*, do *soul* e do *rock* para a juventude em Bamako, tal como retratada por Sidibé, destacando sobretudo a influência de James Brown, que conectava a importância do orgulho negro e a energia do *rock*.

⁷⁹ No original, “[...] *independence would awaken in the individual the African personality that had for so long been suppressed*”.

⁸⁰ Para Diawara (1998), diferente da fotografia de Sidibé, o uso de itens ocidentais nas fotografias de Keïta seria para que seus clientes se sentissem modernos, conferindo-lhes *status* social ao mesmo tempo em que parecessem pertencentes legítimos da classe média ou da burguesia em Bamako: “*To go before Keïta’s lens is to pass the test of modernity, to be transformed as an urbane subject even if one has no power in the market or at the train station*” (Diawara, 1998).

[...] como a juventude de Bamako não podia contentar-se com a aplicação mecanicista da teoria política da independência, nem regressar a certas tradições africanas que teriam imposto limites à sua liberdade, recorreram ao Pan-africanismo e à diáspora africana como fontes poderosas para a expressão da sua liberdade (Diawara, 2003, tradução nossa).⁸¹

Para o autor, tratava-se, ao mesmo tempo, de retomar a cultura africana e de exceder a oposição binária entre colonizador e colonizado, buscando se afirmar para além das fronteiras nacionais:

Em primeiro lugar, os jovens viram na saída do colonizador de Bamako uma oportunidade de tomarem a cidade para si, de se tornarem agentes modernizadores da sua cidade natal e de ocuparem os seus espaços de lazer. A independência também lhes permitiu expor culturas africanas até então proibidas pelo colonizador. Assim, eles poderiam avançar e retroceder na história sem interrupção e sem a permissão do novo governo ou dos líderes religiosos e tribais tradicionais. Os jovens de Bamako sentiram-se livres para fazer suas próprias escolhas como prerrogativa da sua nova liberdade (Diawara, 2003, tradução nossa).⁸²

Essa discussão interessa-nos porque se situa em meio a questões importantes abordadas no cinema de Sissako, ligadas à relação perene entre o Ocidente e a África, assim como à forma com que o desejo de uma afirmação identitária se viu atravessado pela inscrição na fotografia. Destacamos a aparição de Abdallah em *Heremakono* que, por remeter ao retorno do próprio realizador de Bamako à cidade de sua mãe na Mauritânia na década de 1980, parece mobilizada por essas questões. Por outro lado, enquanto as fotografias de Keïta e Sidibé registravam, cada uma a seu modo, a chegada de um outro tempo, com o fim do período colonial; em *A vida sobre a Terra*, Sissako volta-se ao interior do Mali para registrar outra transição, que, ao contrário, parece pouco afetar a vida de seus moradores: a virada do milênio, apanhada não no contexto urbano de Bamako, mas a partir da vida rural da pequena vila de Sokolo, ainda atravessada pelas marcas da colonização.

⁸¹ No original, “[...] because Bamako’s youth could not content themselves with the mechanistic application of the political theory of independence, nor return to certain African traditions which would have imposed limits to their freedom, they turned to Pan-africanism and the African diaspora as powerful sources for the expression of their freedom.”

⁸² No original: “First of all, youth saw in the departure of the colonizer from Bamako an opportunity to seize the city themselves to become the modernizing agents of their home town, and to occupy their leisure spaces. Independence also enabled them to exhibit African cultures that until then had been forbidden by the colonizer. Thus, they could go back and forth in history without interruption, and without the permission of the new government of the tradition religious and tribal leaders. The youth in Bamako felt free to pick and choose as a prerogative of their new freedom”.

Se, ao sentar-se no sofá, diante das cortinas feitas com o mesmo tecido de suas roupas, o corpo de Abdallah parece desaparecer, o efeito é diverso daquele encontrado nas fotografias africanas que também faziam uso dos panos de fundo estampados, como as de Keïta ou de Sidibé.⁸³ Leenhardt enfatiza que os retratos de Keïta buscavam destacar os rostos, os gestos e os acessórios dos sujeitos fotografados e, por acreditar na seriedade dos seus registros, ele nunca aderiu à prática dos panos de fundo pintados, como observamos nas fotografias de Sitou e de Apagya, que remetiam à fantasia. Os cenários em sua fotografia constituem “uma moldura simbólica na qual o cliente ‘aparecerá’ aos olhos de seus parentes e amigos” (Leenhardt, 2018, p. 17), portanto o fundo da imagem se limitava a uma parede sem adereços, um pano estendido ou os tecidos com motivos abstratos, que passam a servir como uma referência temporal de seu trabalho⁸⁴ e permitia ao fotógrafo trabalhar formalmente com a correspondência entre o fundo e as estampas das roupas das mulheres fotografadas.

Em relação a Sidibé, Dorrit Harazim reitera a forma com que seu trabalho destaca a aparição dos rostos e das mãos dos sujeitos fotografados, ainda que os seus cenários sejam repletos de padrões, listras, mosaicos e quadrados, que poderiam ofuscar o retratado. Nesse sentido, ela sugere:

[...] o talento de Sidibé está em obter justamente o efeito oposto: é o saturamento do espaço por formas e linhas carregadas que faz ressaltar o elemento que não é gráfico: o rosto humano. [...] Alguém que ilumina as conexões entre o passado e o presente através de uma das formas de expressão mais fundamentais da identidade africana – os tecidos de infinitas padronagens, em perfeita harmonia com o corpo (Harazim, 2014).

⁸³ Ressaltamos, ainda, o uso de panos de fundo estampados, que criam uma continuidade ou um jogo junto aos tecidos utilizados nas roupas dos fotografados, tal como verificado nos trabalhos de fotógrafos contemporâneos africanos, como o senegalês Omar Victor Diop e Leonce Raphael Agbodjelou, fotógrafo da República do Benim.

⁸⁴ Como comentam Keïta, “entre 1949 e 1952, eu utilizava minha colcha com franjas como meu primeiro pano de fundo. Depois, passei a mudar o fundo a cada dois ou três anos. É assim que me lembro mais ou menos das datas das fotos. Depois, e até 1955, usei um pano de fundo florido. Em 1956, por um ano apenas, usei um com folhas. Entre 1957 e 1960, era um estampado de arabescos, e depois, até 1964, um cinza fechado, um fundo neutro. Às vezes, o fundo combinava com as roupas dos clientes, especialmente das mulheres, mas tudo ficava muito ao acaso” (Keïta; Magnin, 2018, p. 25).

Atento à constituição dos retratos e à aparição dos rostos em seus filmes, Sissako parece se interessar pelo efeito oposto ao descrito por Harazim, ao compor a cena em que Abdallah adentra a sala da casa de seu tio, em *Heremakono*. A princípio, observamos que não se trata de evocar a identidade africana através da padronagem do tecido que, neste caso, não reproduz as estampas típicas do wax, por exemplo, que se tornaram reconhecidas como tecidos africanos típicos, tão retratados por fotógrafos como Keïta e Sidibé.⁸⁵ O tecido floral estampado nas roupas de Abdallah e na decoração da sala assemelha-se a um tecido sintético de viscose, ainda que, de fato, ele pareça aludir a uma padronagem típica africana. Além disso, ao invés de destacar a presença do personagem, devido à própria tonalidade do tecido que não produz quase nenhum contraste com o rosto de Abdallah, a ênfase da imagem é justamente no seu desaparecimento. A construção formal desta cena aproxima-se de uma série realizada por Sidibé nos anos 2000, em que ele se recusa a apresentar os rostos dos sujeitos fotografados.

Na série “*Vue de dos*” (“Vista de costas”), Sidibé registrou amigos e familiares diante de panos de fundo de tecido, mas sempre de costas para a câmera, de maneira a não revelar sua identidade, seus traços e olhares. Ao oferecer apenas as costas dos retratados, Sidibé endereça suas imagens ao espectador, consciente da circulação de seu trabalho nos circuitos artísticos fora da África. Conforme Harazim (2014) situa a partir do historiador Rowland Abiodun,

[...] a série foi feita para atingir um público essencialmente ocidental. Uma antítese visual, social e pessoal à forma como os fotógrafos europeus dos tempos coloniais retratavam e viam os africanos. Através desse recurso, o espectador estrangeiro perde a capacidade de compreender algo que passa para o conhecimento restrito do retratado e do autor da foto, ambos africanos.

Em *Heremakono*, Sissako não priva o espectador do reconhecimento do outro, mas joga, como em seus outros filmes, com o endereçamento de suas imagens, consciente, como Sidibé, dos circuitos de circulação ocidentais de seu cinema. Acreditamos que seja sobretudo ao espectador ocidental que Sissako se dirige em seus filmes de maneira geral e nesta cena, particularmente.

⁸⁵ A respeito da relação entre a indústria têxtil e a moda no Mali, ver Grosfilley (2018).



Figura 41: Fotograma de *Heremakono* (Sissako, 2002) avizinhado à fotografia de Sidibé (Multimedia Art Museum Moscow, 2013), extraídos do arranjo de imagens apresentado na Figura 35.

Ao adentrar àquela casa atípica, que se apresenta muito diferente da primeira visita de Abdallah, a trilha sonora que acompanhava os registros fotográficos de Michael no estúdio é imediatamente interrompida. Trata-se da canção “*Aon, aon*”, interpretada por um dos mais importantes músicos congolese, Tabu Ley Rochereau, consagrado por tocar Rumba, um ritmo tradicionalmente cubano. A canção, gravada no álbum “*L’Afrisa International*”, de 1980, remete à certa efervescência juvenil vivida no Mali nesta época, quando Sissako também se preparava para deixar o Mali. A interrupção da canção acompanha certo despertar dos personagens que sonham em partir para a Europa, como observamos na melancolia que se inscreve, posteriormente, no rosto de Mickaël no estúdio e na reação atônita de Abdallah ao perceber que suas vestes se confundem com a decoração da sala em que ele adentra.

No interior da sala, durante toda a cena, Abdallah se coloca a observar o espaço, virando o rosto de um lado para o outro, mas sem nunca nos devolver seu olhar, evitando mirar-nos frontalmente, de cabeça baixa. O filme primeiro nos apresenta um plano médio e, em seguida, um plano aberto em que podemos ver todo o cômodo coberto pelo mesmo tecido sintético que, como adiantamos, se apresenta ali como uma espécie de reprodução barata das estampas do *wax*, parecendo remeter a um tipo de “feticização da diferença” (Vianna Neto, 2016), própria ao gesto de apropriação daqueles que se valem da cultura de um povo para cobrir seus sofás e suas janelas, mas raramente tratariam de lhe oferecer, de fato, um espaço de acolhimento. É como se ao atravessar a porta, o personagem não adentrasse à casa de seu tio, mas fosse lançado para outro lugar. De repente, a casa parece se constituir como um tipo particular de heterotopia, tal como proposta por Michel Foucault (2006).

Para o filósofo francês, as heterotopias são espaços díspares, que operam negações e apagamentos, operando como “contraespaços”, opostos a todos os

outros (Foucault, 2006, p. 414). Seriam espaços que estariam “fora de todos os lugares”, que contestam ou invertem outros posicionamentos. Em seu texto célebre, escrito na Tunísia, ao norte da África, e só publicado quase duas décadas depois na França, Foucault vale-se das crianças como exemplo. Ele diz:

As crianças conhecem perfeitamente esses contra-espços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então – na quinta-feira à tarde – a grande cama dos pais (Foucault, 2013, p. 20).

Se para a criança ocidental (ou ocidentalizada), a tenda dos índios é erguida no meio do celeiro como brincadeira heterotópica, para os índios ou para as crianças indígenas é o celeiro erguido no meio de suas terras, sobre a memória e os corpos de seus ancestrais, que seria, ao contrário, a consolidação de uma heterotopia. No entanto, se a tenda do índio foi para dentro do celeiro (na imaginação das crianças e dos adultos), ou o celeiro foi para dentro da tenda do índio (a depender da perspectiva, do posicionamento de quem o percebe) é justamente porque modos de vida foram avizinados e justapostos, inclusive a partir de um longo projeto colonialista. Se a questão é de ordem disjuntiva e relacional, é preciso compreender bem, portanto, quais seriam os termos comparativos. Parece-nos que as heterotopias só poderiam constituir-se a partir da diferença que inscreveriam em relação ao seu entorno (não necessariamente contíguo, mas estruturante). Nesse sentido, seria preciso pensar as imagens na sua relação com o que se constitui no fora-de-campo. As heterotopias, portanto, só poderiam se constituir a partir da relação que estabelecem não apenas com o que as circunda, mas pelo modo com que esse avizinamento é mirado, pela forma com que um olhar se constitui em cena.

Os panos de fundo pós-coloniais armados nos estúdios fotográficos africanos apresentavam-se, tal como descritos por Pinney, enquanto *lócus* de um sonho heterotópico, considerando as relações produzidas pelas justaposições e avizinamentos junto aos espaços que os circundam no fora-de-campo. Em *Heremakono*, por sua vez, Sissako subverte essas representações, através da aparição noturna de Paris e da sala coberta com um mesmo tecido, capaz de apagar a existência do sujeito. Se os panos de fundo usados pelos fotógrafos africanos estariam próximos de uma “heterotopia feliz”, como os jardins estampados nos tapetes persas de que nos lembra Foucault (2013); por outro lado, as heterotopias produzidas

por Sissako nos alertam justamente sobre os perigos que se reservam nos entornos do mundo e sobre os olhares que a eles se dirigem.

3.2.2. Dispor em cena múltiplas perspectivas



Figura 42: Fotogramas de *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), apresentados em sequência consecutiva. Entre uma loja de departamentos e a copa de uma árvore milenar, Sissako performa seu retorno da França em direção ao interior do Mali.

Na primeira cena de *A vida sobre a Terra* (1998), Sissako apresenta-nos um pequeno prólogo em que o vemos a andar, de casaco e chapéu, entre as prateleiras de um supermercado ou de uma loja de departamentos, típica de aeroportos ou shopping centers. Ainda que não necessariamente o reconheçamos enquanto o realizador do filme, acompanhamos seus movimentos entre clientes e produtos, até que ele vá embora levando um urso polar de pelúcia e uma cesta de compras praticamente vazia. Ouvimos apenas os ruídos da loja, barulhos de pessoas, caixas registradoras, anúncios de ofertas em um autofalante. O gesto de andar entre sapatos sociais, queijos e produtos congelados, e de aparecer enquanto único cliente negro parece provocativo, especialmente quando se trata de introduzir um filme encomendado por um canal de TV franco-suíço a fim de registrar a chegada do novo milênio na África.

Ao final, quando o realizador sobe uma escada rolante, com seu urso polar risonho a tiracolo (que se contrasta com sua feição apática), a imagem é sutilmente desacelerada, como se andasse em câmera lenta e se inscrevesse sob outra temporalidade. Na cena seguinte, vemos a copa de uma grande árvore, já sem folhas, que nos situa em relação a seu destino. Sissako alcança o Mali e o faz de maneira tão imersiva que parecemos esquecer, brevemente, o modo com que havíamos sido introduzidos naquele universo. Como na série fotográfica de Sidibé, se, mais uma vez, a Europa volta-se aos povos africanos e espera por suas imagens, como fazer para

que as representações que lhes sejam oferecidas excedam os quadros normativos racistas e colonialistas que geralmente tratam fixar estes povos?

Com a aproximação do fim do período colonial, a fotografia registrava o desejo de constituição de uma identidade, a partir da representação de si, ao mesmo tempo em que acompanhava a celebração da juventude com a chegada de um novo tempo. Em *A vida sobre a Terra*, por outro lado, o cinema volta-se para o Mali para registrar outra transição que, desta vez, pouco parece impactar a vida de seus habitantes: a virada do milênio, ansiosamente esperada, no entanto, em todo o planeta. No documentário, que se vale de algumas estratégias ficcionais, Sissako, então radicado na França, decide retornar à pequena cidade de Sokolo, no interior do Mali, para visitar seu pai, colocando em questão sua própria trajetória longe do país. Articulando os deslocamentos de Sissako pela cidade, seus encontros com o próprio pai, além de moradores e passantes, como Nana, outra maliana que também havia acabado de chegar à Sokolo, a presença de uma rádio comunitária e de outros trabalhadores locais, observamos o cotidiano da cidade, onde a presença de fluxos globais convive com questões ligadas ao contexto rural local e às marcas coloniais que ainda persistem a atravessar seus corpos e espaços, como evidencia a articulação produzida pelo filme entre trechos de *Cahier d'un Retour au Pays Natal* ("Diário de um retorno ao país natal"), de Aimé Césaire, lidos pelo realizador em voz *over* durante algumas cenas da cidade e nas leituras de trechos de "Discurso sobre o colonialismo", do mesmo autor, lidos pelos locutores da Rádio Colono, a "biblioteca falada" de Sokolo, como ela é descrita. Em um campo aberto no centro da cidade em um espaço de chão batido, onde acompanhamos o dia a dia de Sokolo e seus inúmeros atravessamentos, trabalha Bourama Coulibaly, um fotógrafo de rua que improvisa com um pequeno lençol azul o cenário para que seus clientes posem diante de sua antiga câmera analógica. Acompanhamos a composição dos retratos de Coulibaly, ao mesmo tempo em que o filme se encarrega de compor os seus – como se a pequena cidade se transformasse em um estúdio a céu aberto.

Ao trazer para o centro do filme a presença de um fotógrafo de rua no Mali e produzir a articulação com os textos libertários de Césaire, Sissako parece remeter diretamente ao período pós-colonial, considerando a importância da produção de

retratos nesse contexto e a constituição identitária ali reivindicada. Lembramos que o poema do poeta martinicano Aimé Césaire, “*Cahier d’un Retour au Pays Natal*”, ao qual Sissako faz referência direta ao registrar seu retorno ao Mali, é considerado o texto inaugural do termo “negritude” que, posteriormente, seria conceitualizado por Césaire em parceria com outros poetas, destacando a sua colaboração com o senegalês Leopold Sedar Senghor, a partir de um ideal originário da essência africana.

Destacamos que Okwui Enwezor e Octavio Zaya (1996) chamam atenção para o modo com que a base essencialista do conceito de negritude, tal como foi apropriado e desenvolvido, estaria mais relacionado às crenças de Senghor, baseadas em um “revisionismo arcaico” que ao sincretismo caribenho mais fragmentário e indeterminado de Césaire.⁸⁶ Segundo eles, a relação com a fotografia africana seria reveladora nesse sentido. Conforme Enwezor e Zaya,

⁸⁶ É importante compreender que a utilização política e poética do termo “negritude” dá-se inicialmente em Paris, nos anos 1930, como um manifesto de estudantes negros guianenses, antilhanos e africanos, buscando contrapor-se ao racismo da época, expressando, como sugere Arnaldo Rosa Vianna Neto (2006, p. 450), “o desejo de revitalizar, nos planos teórico e conceitual, a herança cultural africana fundada na valorização da pureza racial ou étnica”. Ainda que durante esse período o termo tenha reunido diversos jovens intelectuais negros em torno da valorização das culturas das quais eles descendiam, como aponta Waldir Oliveira (2001, p. 415), foi “somente em fins dos anos 40, que a palavra *negritude* veio a ganhar destaque no seio das comunidades intelectuais da Europa”, atribuindo a isto, como possibilidade, a publicação em 1948 do livro *L’Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, organizado por Senghor. Observando a dificuldade em definir o conceito de “negritude” atualmente, Oliveira analisa o modo com que Senghor buscou sobretudo lhe conferir dimensões universais, excedendo limitações étnicas e considerando a negritude como uma nova maneira de ver e entender o mundo, algo que “brota, por necessidade vital, de dentro de cada negro que se dispõe a contrapor, aos valores ‘brancos’ que lhes foram impostos por uma educação que sempre visou, de modo claro, sua assimilação cultural, seus próprios valores — ‘valores negros’, portanto — entre eles, uma maneira própria de ver e sentir o mundo em volta, reconhecidos e afirmados por Senghor, como parte integrante de cada negro, podendo-se deles até dizer serem carne da sua própria carne” (Oliveira, 2011, p. 411). É evidente que as diversas acepções dadas ao conceito leva-nos a compreendê-lo a partir de diferentes perspectivas. Como sugere Vianna Neto (2006, p. 448), “às várias tentativas de ler o termo como um conceito, ideologia política e movimento literário, responde um questionamento sobre racismo, sobre doutrina reacionária, movimento de contestação e libertação, sistema não coerente, parecendo que a palavra incorporou uma noção de divisão totalmente contrária ao que pretendia Aimé Césaire. [...] Para além da preconceituosa definição dicionarizada, que define negritude como o conjunto de características e modos de pensar e sentir próprios da raça negra, revelando um estereótipo antropológico carregado de significados etnocêntricos, a Negritude de Césaire se caracteriza como um movimento literário de liberação dos povos negros” (Vianna Neto, 2006, p. 448). Nessa esteira, ressaltamos que a crítica apontada por Enwezor e Zaya, conforme citado acima, não é ao conceito em si de “negritude” e à sua apropriação, mas à constituição de um caráter essencialista e tradicionalista, que pode ser nele observado, considerando suas contradições internas. Dada a complexidade deste debate, gostaríamos apenas de destacar, de todo modo, a importância do desenvolvimento do conceito de “negritude” para as lutas políticas dos povos negros africanos e diaspóricos, algo que não pode ser desconsiderado nem menosprezado. Relembramos, nesse sentido, o comentário de Glissant a respeito da negritude como uma ideia generalizante que abrangeria a todos. Ele diz, em entrevista à Manthia Diawara (2011, p. 7): “*I figure that wasn’t Césaire’s idea — I don’t know if it was Senghor’s or not, but it certainly wasn’t Césaire’s. But that’s how it’s been interpreted. One day, a commander of a liberation army told me: ‘Wherever black people are suffering, Négritude is completely*

[...] a rejeição da negritude por muitos intelectuais africanos, que alegavam que ele era revisionista e regressiva, parece ser confirmado nas fotografias feitas por Joseph Moïse Agbojelou, Mama Casset, Salla Casset, Meïssa Gave e Keita no mesmo período. Em nenhum lugar de suas obras detectamos o desejo dos retratados de viver naquele chamado museu negro-africano. Na verdade, o que vemos é a sua relutância em ficarem confinados em tal contexto de história natural ou etnográfico. Olhando para os retratos majestosos dos homens e mulheres mundanos e sofisticados que frequentavam os estúdios destes fotógrafos, encontramos a interseção e o cruzamento único de noções de tradição e modernidade. [...] Na verdade, os temas destes retratos são africanos, mas não estão contidos na questionável episteme de deleite etnográfico e alterização. As suas subjetividades e desejos numa África moderna e em modernização entram em conflito com a interpretação Senghoriana de uma essência africana originária (1996, p. 27, tradução nossa).⁸⁷

Atento ao modo com que o continente africano se constitui de realidades multiculturais, multiétnicas e multiraciais, assim como à forma com que a fotografia a recusou “tanto os paradigmas salvacionistas da negritude senghoriana quanto uma historicidade ocidental complacente de anseios etnográficos morbidamente inscritos, luxúrias, preconceitos, apropriações e violência corrosiva” (Enwezor; Zaya, 1996, p. 29), a retomada de Césaire por Sissako, não pretende evocar diretamente a negritude e o “museu negro-africano”, sugeridos por Senghor, mas o desejo de descolonização a partir do reencontro com a terra, consigo mesmo e com o outro, antevisto na poética de Césaire.

necessary. But whenever they pick up a rifle, they no longer need it.' In other words, it's a general idea that can be conceived within suffering, but when you particularize yourself by affirming the multiplicity of your being, you no longer need this general theory".

⁸⁷ No original: “Negritude’s rejection by many African intellectuals on the grounds that it was revisionist and regressive seems to be confirmed in the photographs made by Joseph Moïse Agbojelou, Mama Casset, Salla Casset, Meïssa Gave, and Keita in the same period. Nowhere in their works do we detect the sitters’ desires to live in that so-called NegroAfrican museum. In fact, what we see is their reluctance to be confined in such a natural-history or ethnographic setting. Looking at the majestic portraits of the worldly and sophisticated men and women who frequented the studios of these photographers, we find the unique intersection and cross-referencing of notions of tradition and modernity [...] Indeed, the subjects of these portraits are African, but they are not contained by the questionable episteme of ethnographic delectation and otherization. Their subjectivities and desires in a modern and modernizing Africa conflict with the Senghorian interpretation of an originary African essence”. Destacamos que os outros fotógrafos citados atuaram em outras regiões da África ocidental, no mesmo período, a saber: onde hoje é conhecido como Benin, no caso de Agbojelou, e Senegal, nos casos de Casset, Casset e Gave.

Em um artigo a respeito de *A vida sobre a Terra*, a pesquisadora estadunidense Sarah Hamblin (2012), argumenta que, a partir da relação entre o cinema e a fotografia, o filme viria problematizar a ideia de uma “representação autêntica da realidade africana”, reivindicada tanto pelos cineastas africanos a partir dos anos 1960 quanto pela crítica cinematográfica do cinema africano que compreendeu o cinema pós-independência como um modo de recuperar formas próprias e autênticas de representação. Para contextualizar esta última demanda, Hamblin menciona a caracterização feita por Kenneth Harrow, renomado pesquisador estadunidense, cujo trabalho em torno dos cinemas africanos adquire reconhecida importância. Como resume Hamblin (2012), o autor apela por uma nova crítica que recuse o conceito de autenticidade, considerando os principais postulados que deram embasamento à crítica cinematográfica do cinema africano por décadas, como delimita Harrow (*apud* Hamblin, 2012, p. 10, tradução nossa):

1. O cinema africano é importante na comunicação da história, na correção de deturpações passadas da história.
2. O filme africano é importante para responder a Hollywood e às deturpadas representações de África nos principais meios de comunicação.
3. O filme africano representa a sociedade africana, o povo africano, a cultura africana.
4. O cinema africano deve ser o local da verdade.
5. O filme africano é africano.⁸⁸

Tomando como base essa sistematização, Hamblin sugere compreender o filme de Sissako a partir de uma oposição à possibilidade de produzir uma representação autêntica, sugerindo que *A vida sobre a terra* “olha para a primeira geração de cineastas africanos para imaginar um futuro alternativo para o cinema africano no século XXI” (Hamblin, 2012, p. 8, tradução nossa)⁸⁹.

O argumento de Hamblin é que a câmera fotográfica utilizada no filme, considerando sua caracterização como uma caixa sobre um tripé de madeira, assemelhar-se-ia à filmadora dos irmãos Lumière, evocando as origens do cinema. Ao mesmo tempo, esse tipo de câmera remeteria ainda àquelas utilizadas pelos fotógrafos de rua no Mali pós-independência, quando a demanda por passaportes

⁸⁸ No original: “1. African film is important in the communication of history, in the correction of past misrepresentations of history. 2. African film is important in writing back to Hollywood and back to misrepresentations of Africa in the mainstream media. 3. African film represents African society, African people, African culture. 4. African film should be the site for truth. 5. African film is African”.

⁸⁹ No original: “[...] looks back to the first generation of African filmmakers in order to imagine an alternate future for African cinema in the twenty-first century”.

seria alta. Hamblin ressalta como tanto a fotografia quanto o cinema na África foram utilizados de maneira repressiva pelas forças coloniais e, após a independência, teriam sido reapropriados como “tecnologias de libertação”. De acordo com a pesquisadora, o filme “remonta aos primórdios da fotografia e do cinema para demonstrar a natureza fundamentalmente construída da representação cinematográfica e, assim, destacar o problema da autenticidade inerente à sua própria concepção” (Hamblin, 2012, p. 16). Para ela, portanto, o principal problema em relação à ideia de autenticidade seria sua evidente impossibilidade, considerando a compreensão de que toda representação não passa de um construto. Caberia a *A vida sobre a Terra*, portanto, revelar os engodos e os limites do gesto representativo “autêntico”. Para demonstrar seu argumento, em relação à presença do fotógrafo no filme, Hamblin sugere que,

[...] a cada vez que o fotógrafo tira uma série de fotografias, paralelamente são apresentados planos do barbeiro cortando o cabelo, e o som que acompanha a câmera fotográfica, que presumimos ser o som do obturador, na verdade refere-se ao som da tesoura do barbeiro. Este jogo com a fidelidade demonstra claramente como o som e a imagem podem ser manipulados para conduzir o público, ao mesmo tempo que brinca com a ideia de editar ou “cortar” para construir uma impressão. A ideia de uma imagem autenticamente africana, que reflete de forma precisa e direta a vida dos sujeitos como indivíduos plenamente capacitados e responsáveis pelas suas próprias representações, é, portanto, minada por uma fotografia que não consegue refletir os desejos dos seus sujeitos e que chama a atenção para a sua capacidade enquadrar e construir impressões específicas (Hamblin, 2012, p. 17, tradução nossa).⁹⁰

A pesquisadora também argumenta que a própria indefinição de gêneros entre a ficção e o documentário, que não nos permite identificar o que seria improvisado, roteirizado ou planejado, questiona “a verdade da representação – a sua documentação da realidade”, de modo a “realçar os processos de construção cinematográfica e tornar o significado do filme profundamente instável” (Hamblin, 2012, p. 14)⁹¹. Além disso, segundo ela, ao invés de oferecer uma identidade africana

⁹⁰ No original: “each time the photographer takes a series of photographs, he is crosscut with shots of the barber cutting hair, and the sound that accompanies shots of the camera, which we assume is the sound of its shutter, actually finds its source of screen with the barber’s scissors. This play on fidelity clearly demonstrates how sound and image can be manipulated to lead an audience while also playing on the idea of editing or “cutting” to construct an impression. the idea of an authentically African image, one that accurately and directly reflects the lives of its subjects as fully empowered individuals in charge of their own representations, is therefore undermined by a photograph that fails to reflect its subject’s desires and that draws attention to its ability to frame and construct specific impressions”.

⁹¹ No original, “[...] image to highlight the processes of cinematic construction and render the meaning of the film profoundly unstable”.

fixa, o filme nos endereça signos mais instáveis e dinâmicos, próprios a uma política de identidade transnacional e globalizada (reorientando nesse sentido a compreensão da negritude, a partir de Césaire, fora do essencialismo e da autoctonia). A presença das fotografias de passaporte, nesse sentido, seria importante porque elas convocam as questões migratórias e “sugerem o transnacionalismo da identidade nacional à medida que molda e é moldado por sistemas internacionais de troca” (Hamblin, 2012, p. 20, tradução nossa).⁹²

Se, por um lado, a necessidade de discutir uma identidade transnacional, mais instável e aberta, em contraposição a qualquer essencialismo é um ponto importante na proposição de Hamblin; por outro, a vinculação entre a presença das fotografias no filme e a evidência de uma limitação do gesto representativo vinculado à demanda por uma “representação africana autêntica” parece-nos redutora, assim como a relação rastreada com as origens do cinema, a partir do uso da câmera fotográfica pelo fotógrafo de rua no filme. Não nos parece que a produção de retratos encenada pelo filme se dedicaria a revelar que “a imagem não pode funcionar como índice de uma autêntica cultura nacional” (Hamblin, 2012, p. 18, tradução nossa),⁹³ pelo seu próprio caráter incerto e impreciso.

Conforme sugere Ludwig Wagner (2022), a associação entre a câmera de Coulibaly e as origens do cinema (Hamblin, 2012; Balseiro, 2007) podem até ter alguma procedência, mas haveria uma explicação mais plausível em relação à sua caracterização no filme. Ele destaca que as câmeras artesanais de madeira foram muito utilizadas no Mali pós-independência por fotógrafos itinerantes dedicados a fazer fotografias de passaporte a baixo custo. Inventada em Gana, a câmera era equipada apenas com uma lente e não dispunha, muitas vezes, de obturador. Identificada por vários nomes, no Mali, esse tipo de câmera seria conhecida como “*koun don wola*”, o que significa em bambara “aqueles que colocam a cabeça no buraco”. Wagner ainda destaca a relação no filme entre alfaiates e barbeiros (dois outros ofícios que ganham maior evidência no filme), situando-os, ao lado dos fotógrafos, como criadores de imagens.

Seja para remeter aos primórdios do cinema e da fotografia ou para referir-se aos fotógrafos itinerantes do Mali pós-independência, ao privilegiar o ofício de

⁹² No original: “[...] *suggest the transnationalism of national identity as it shapes and is shaped by international systems of exchange*”.

⁹³ No original: “[...] *the image cannot function as an index of an authentic national culture*”.

Coulibaly, assim como ao enfatizar a presença de outras fotografias dispostas sobre as paredes ou inúmeros espelhos, *A vida sobre a Terra* interessa-se por discutir a constituição não de uma representação e sua autenticidade, mas a construção do próprio olhar aos quais as representações se endereçam. Retomemos a cena descrita por Hamblin com mais atenção não apenas ao efeito sonoro produzido entre o obturador da câmera e o som das tesouras, mas na composição e na montagem dos enquadramentos.

Nesta cena, em um primeiro momento, vemos Coulibaly preparar-se para fazer o retrato de uma jovem mulher. A partir de um plano fechado, observamos o rosto da jovem, vestida com cores vivas para seu retrato em preto e branco. Em seguida, em um plano mais aberto, Coulibaly aproxima-se da moça para ajustar seu rosto e seus ombros, buscando seu melhor ângulo. A câmera do cinema parece adotar o mesmo ângulo da câmera fotográfica de Coulibaly, mas não a partir de uma coincidência precisa. Vemos uma parte do fundo que o lençol azul do fotógrafo não cobre, e o plano não é propriamente frontal, mas levemente angulado, de maneira que o olhar da jovem não mire diretamente a câmera do cinema, mas o seu fora-de-campo. Em seguida, graças a um espelho suspenso em um muro, vemos o fotógrafo a trabalhar. Nana, a jovem que, como Dramane, está de passagem por Sokolo para visitar seus familiares, logo é vista no espelho, a andar de bicicleta. Acompanhando seu deslocamento, a câmera se move lateralmente sobre o próprio eixo até alcançar um homem de pé, de boné e camisa de botões, cortando o cabelo de outro homem, mais novo que ele. Os dois parecem imobilizados, com o olhar fixo para o fora de campo (seus gestos, corpos e rostos compõem outro pequeno retrato para o cinema).



Figura 43: Fotogramas de *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), apresentados em sequência consecutiva.

A cena opera uma troca de olhares entre os personagens (sempre a mirar o fora-de-campo), ao mesmo tempo em que joga com seu endereçamento. O retrato, originalmente produzido pelo fotógrafo de rua, poderia destinar-se apenas àquela que é retratada e que posa para si e para os seus (familiares e amigos). No entanto, o reenquadramento promovido pelo filme concede ao retrato fotográfico outras destinações: vemos o retratista fazer sua imagem através de um espelho que é utilizado pelo barbeiro do outro lado da rua. Partilhamos com ele sua perspectiva (já que ele observava o fotógrafo), ao mesmo tempo em que o vemos também ser retratado pelo filme, ainda que ele não nos devolva o olhar. O cinema opera como um instrumento de disposição de olhares em cena.

Inicialmente, ao analisarmos esta cena, consideramos que não se tratava apenas de uma correspondência entre quem vê e quem é visto, mas de uma triangulação entre quem vê, quem é visto e a quem esse modo de aparecer se destina (Guimarães; Serrat, 2019). No entanto, abordando mais cuidadosamente a relação entre outros filmes de Sissako, compreendemos que tampouco se trata de produzir uma triangulação de olhares, com suas três pontas evidentes e estáveis, mas de oferecer uma imagem que nos obrigue a adentrar e nos mover no jogo múltiplo de olhares que nela se constituem.

Se Manthia Diawara (2016) ou bell hooks (2018) nos convocam a repensar o lugar do espectador, quando este desenvolve um olhar opositivo, como bem sugere hooks, ou uma consciência crítica, como propõe Diawara (ambos atentos à violência das representações brancas e ocidentalizadas tantas vezes oferecidas aos espectadores e espectadoras negros e negras), o cinema de Sissako nos convoca a repensar o modo com que os olhares são reordenados ou redistribuídos, em cena. A questão da espectadorialidade, nesse caso, não se vincula apenas à posição do espectador (sem desconsiderar a sua inquestionável relevância). O que se passa é que o filme, em suas operações de enquadramento, *mise-en-scène* e montagem, interessa-se por produzir outra relação com a imagem e com o olhar, atento justamente à necessidade de exceder os quadros normativos colonialistas e racistas que, reiteradamente, tratam de fixá-los.

Essa topologia da imagem, que se recusa a produzir, em cena, a adesão a uma única perspectiva, parece-nos adequada à presença dos estrangeiros e dos desterrados, daqueles e daquelas que já não encontram uma identificação segura nas projeções identitárias capazes de produzir, entre espectadores e espectadoras, uma

evidente adesão ou recusa às representações. Assim, nos filmes de Sissako, ao invés de nos perguntarmos pelas posições variadas (sociais, corporais e/ou territoriais) dos espectadores e espectadoras *diante de uma representação* oferecida pelo filme (Hooks, 2018; Diawara, 2016), trata-se de entender como os próprios filmes dispõem em cena perspectivas múltiplas.

Em outra cena do filme, Coulibaly registra um velho senhor, vestido com um chapéu de palha trançado à mão, similar aos chapéus típicos das etnias Fulani e Dogon do Mali, além de vestir-se com um *boubou* azul, portando um terço islâmico no pescoço e um cajado de madeira nas mãos. Como na cena descrita anteriormente, observamos Coulibaly fazer a imagem em um plano aberto e, em seguida, vemos apenas o rosto deste senhor enquadrado pelo cinema, em um plano fechado, que nos permite ver parte da parede atrás do tecido estendido pelo fotógrafo. O plano é levemente angulado, sem coincidir, portanto, com a perspectiva do fotógrafo. O senhor, que parece ser cego de um olho, não nos devolve seu olhar, mirando Coulibaly, no fora-de-campo. Pouco depois, o filme corta para a imagem do barbeiro, encostado no muro de adobe, onde também vemos pendurado o seu espelho de trabalho. A partir de uma nova perspectiva, vemos a imagem do senhor de chapéu e *boubou*, posando para a câmera de Coulibaly, no reflexo do espelho ao lado do barbeiro, de boné e camisa quadriculada de botões, que parece observá-lo à distância: em uma só imagem, o cinema articula campo e contracampo, sujeito e objeto do olhar. Por fim, observamos o fotógrafo ao lado da sua câmera de caixa amarela, cor da Kodak, como sugere Wagner (2022).



Figura 44: Fotogramas de *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), apresentados em sequência consecutiva.

Se, na cena que citamos anteriormente, o barbeiro posava para o cinema enquanto trabalhava, ele mesmo enquanto produtor de imagens, nesta cena, o barbeiro apresenta-se ocioso, em pura contemplação. Ao situar sua presença diante do senhor a ser retratado, Sissako dispõe em cena duas gerações, apanhadas em seus diferentes modos de ser. A África não se constitui enquanto reserva da tradição, imemorial e mítica, como gostaria o Ocidente, mas enquanto lócus de identidades múltiplas. De todo modo, a produção do retrato deste senhor de idade mais avançada, cujas vestes evocam um modo de vida tradicional, remete mais diretamente ao que Hamblin (2012) questionou como uma representação autenticamente africana, cujos limites seriam revelados pelo filme.

Nesse sentido, é importante destacarmos que a reivindicação de um cinema autêntico africano não pretendeu abolir o caráter construído das representações para advogar por uma imagem transparente da realidade. Entendemos que Hamblin (2012) refere-se ao realismo social muito presente nos primeiros filmes africanos, mas cuja “autenticidade” não se reportaria propriamente à ausência de mediações, mais observada em uma demanda crítica da recepção ocidental dos filmes que esperava por um retrato africano “verdadeiro” do que na maioria dos filmes em si. O desejo de construção de um cinema que seria propriamente africano assenta-se sobretudo na necessidade de promover uma mudança de perspectiva, inaugurada pela apropriação do “direito de olhar” (Ribeiro, 2016a). Conforme Daniela Ricci (2021, p. 15), “o

importante é analisarmos essa crucial inversão de pontos de vista, o posicionamento dos cineastas e a perspectiva a partir da qual eles filmam”, respondendo à sua impossibilidade inicial e às representações distorcidas que durante tanto tempo o mundo ocidental branco produziu, permitindo assim uma reconquista de sua autoimagem.

Como propõe Olivier Barlet (2001), o cinema africano, com o fim do período colonial até os anos de 1970, trataria de substituir “o olhar exteriorizado do etnólogo ou publicitário do colono pela visão própria de si mesmo”, dando lugar a uma espécie de “cinema-espelho”, já que a imagem produzida só poderia retornar como um reflexo. O espelho viria a se constituir, no entanto, como uma armadilha, conforme Barlet (2001): “a recusa do olhar redutor do Outro implica uma afirmação de si que leva à idealização da diferença e se torna dogmática. Por trás da exigência de autenticidade está o sonho ilusório de um mundo sem o Outro”.

Na cena em que descrevemos de *A vida sobre a Terra*, o espelho sobre a parede, ao contrário de refletir a própria imagem de quem observa, opera como aquele da fotografia de Dawit L. Petros (Figura 34), lançando-nos para fora. Se o filme remete aos primórdios do cinema e da fotografia africana, seria justamente para inverter uma relação fundante com a própria imagem, que já não busca consolidar uma autorrepresentação afirmativa. É preciso colocar em questão não apenas uma perspectiva própria (sobre si), mas a possibilidade de transitarmos a partir de uma perspectiva múltipla e variada (voltada para o outro), sem produzir adesões ou projeções fixas.



Figura 45: Fotogramas de *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), a partir de planos subsequentes.

A primeira aparição do espelho em *A vida sobre a Terra* ocorre antes das cenas em que vemos o barbeiro e o fotógrafo, quando observamos Dramane, personagem encenado por Sissako, a tomar banho em uma pequena construção de adobe, em meio às vielas de Sokolo. Vemos primeiro suas roupas penduradas sobre um pequeno muro e ele se levanta de repente, assustando um homem que passava pelo local, provavelmente um morador da vila. Em seguida, vemos Nana aproximar-se de bicicleta, sendo observada por Sissako que, sem camisa, espalha sabão sobre seu rosto. Eles se cumprimentam e conversam brevemente enquanto a câmera posiciona-se à frente de Sissako, de costas para Nana. Logo, o filme corta para o plano inverso, em que vemos Nana, mas não observamos as costas do realizador e sim seu reflexo em um pequeno espelho apoiado sobre o muro, que nos apresenta apenas parte de seu rosto. Este plano é um pouco estranho porque, inicialmente, parece se tratar de um plano subjetivo, em que observamos Nana, a partir do olhar de Sissako. No entanto, se observamos mais cuidadosamente a imagem, a câmera parece estar um

pouco acima do personagem porque Nana, que está a mirá-lo, dirige seu olhar um pouco para baixo e não para o eixo da câmera. A imagem refletida de Sissako no espelho, por outro lado, sugere que Sissako está mirando a personagem à sua frente enquanto devolve-nos, sutilmente, seu olhar. Assim que Nana segue seu caminho, somos deixados apenas com a imagem de parte do rosto de Sissako, refletida no espelho.



Figura 46: Fotograma de *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), em destaque.

Ao apresentar seu autorretrato em que vemos apenas parte de seu rosto, a partir da moldura do espelho, com o corpo nu e exposto no meio do espaço público, coberto de sabão mas ainda assim aberto ao encontro com o outro, Sissako inscreve um tom cômico sobre sua própria aparição, como quem não deseja se levar tão a sério. A camisa e calça com uma estampa “tipicamente” africana, que Sissako usa durante todo o filme, mas que não se parece com nenhuma roupa utilizada pelos moradores de Sokolo, é vista disposta sobre o muro nesta cena, enquanto ele toma banho. A roupa teria sido presente de sua mãe antes da partida do realizados para o Mali, como ele revela em uma entrevista (Barlet, 1998). O banho de Sissako lembra o banho público de outro personagem em uma cena posterior, quando é o realizador quem o encontra naquela viela a se ensaboar. O rosto negro do homem coberto de sabão remete ainda ao gesto realizado pelo personagem de Idrissa, em *Outubro*, quando o personagem estrangeiro, perdido em Moscou, cobre seu rosto com a neve branca no chão.



Figura 47: Fotogramas de *A vida sobre a Terra*, apresentados em sequência consecutiva.



Figura 48: Fotografia de Mário Macilau (Macilau, [s.d.]).

O gesto de ensaboar-se no espaço público, cobrindo o corpo negro com a espuma branca, torna-se ainda mais evidente quando aproximamos os fotogramas do filme da fotografia em preto e branco de Mário Macilau, como parte da série *Growing up in Darkness* realizada entre 2012 e 2015 com crianças em situação de rua em Maputo, Moçambique. Guardando as diferenças entre os registros, destacamos como a cor branca sobre a pele negra, signo da branquitude, transformada na espuma fluida e dispersa que logo se desmanchará, constitui um gesto potente de afirmação de um posicionamento corpóreo de quem, ainda que não esteja “confinado a uma única raça”, como sugere Césaire, em um dos trechos recitados por Sissako no filme, também não se destitui das lutas que a atravessam.

Em *A vida sobre a Terra*, ao mesmo tempo em Sissako se coloca em cena, enfatizando o gesto auto-representativo, como sugeriu Amaranta Cesar (2012), ele demonstra uma necessidade em preservar as lacunas que se constituem *entre* o eu e o outro, África e Ocidente, modernidade e tradição, o mundo negro e o mundo branco. Como descreve a pesquisadora a respeito do filme,

[...] se num sentido reivindica-se a proximidade, em outro sentido as coisas parecem misteriosas, indecifráveis por esse olhar que se demora demasiadamente atento às minúcias e insignificâncias do cotidiano, inscrevendo-as numa duração que torna estranho o familiar. O resultado disso é tanto uma opacidade – Sissako recusa o posto de tradutor da África, não há tradução possível –, quanto um gesto de distanciamento, que termina por enfatizar o próprio olhar: a terra, assim, torna-se paisagem (Cesar, 2012, p. 201).

Conforme Ricci (2021), Sissako “mostra seu olhar de ‘estrangeiro’ para o próprio país” e anuncia a chegada de um novo cinema do século XXI, cuja escrita, como descreve Barlet, seria “capaz de assumir riscos tanto na forma quanto no conteúdo, levantar perguntas sem respostas, explorar o humano sem concessões” (Barlet *apud* Ricci, 2021, p. 23).

3.3. Sob o olhar de pequenos desconhecidos: sustentar as interpelações das crianças

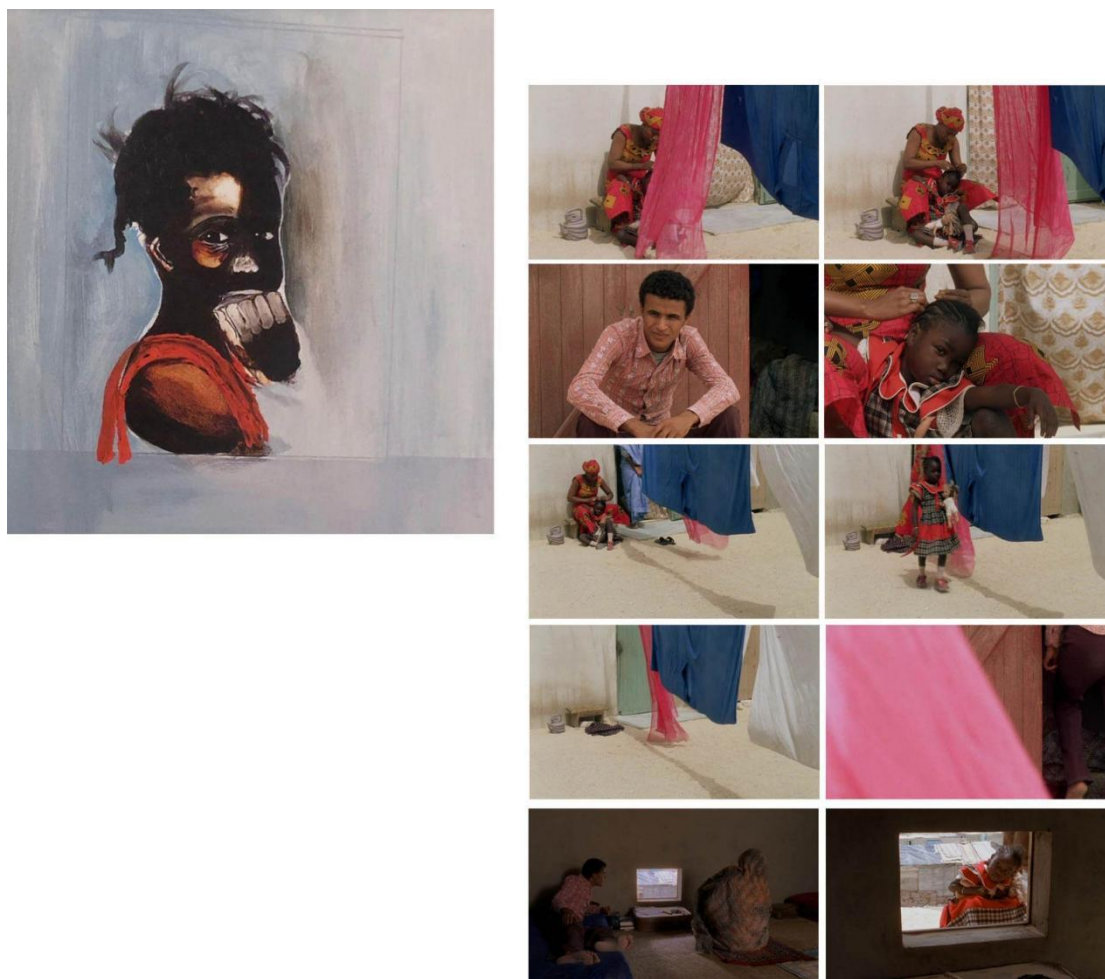


Figura 49: Arranjo de imagens composto a partir do avizinhamento entre a pintura “O estrangeiro V”, de Arjan Martins (Prêmio Pipa, 2018) e fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), apresentados em sequência consecutiva.

Na série “O Estrangeiro” (2017), do pintor carioca Arjan Martins, o rosto recorrente de uma criança negra com todos os dedos de sua mão no interior da boca devolve-nos seu olhar. Ao seu redor, a tela é preenchida apenas por pinceladas, em tons de bege, rosa e branco. Seu corpo apresenta-se suspenso no centro da imagem, parcialmente representado, como se surgisse em meio à pintura: uma figura intrusa ou, simplesmente, passante. As pinceladas sobre seus cabelos e em seu entorno parecem conferir movimento à representação: estaria, talvez, prestes a surgir ou a desaparecer. O rosto desta criança, cuja pintura se chama “O Estrangeiro XIX”, reaparece em outras obras da mesma série que compuseram uma exposição do artista, realizada na Suíça. A cada vez, ganha novos traços e sentidos. Ao mesmo tempo, sua presença muitas vezes solitária persiste a mirar-nos insistentemente, reportando a algo desconhecido ou ao que seria próprio a este encontro com o outro.



Figura 50: Fotografia da exposição realizada em 2017, na *Brasilea Foundation*, Basel, Suíça (Prêmio Pipa, 2018).



Figura 51: Pinturas de Arjan Martins, da mesma série, chamadas, respectivamente, “O estrangeiro VII” e “O estrangeiro XIX” (Prêmio Pipa, 2018).

O rosto desta menina negra está presente também em trabalhos anteriores de Martins, sendo identificado, por exemplo, nas obras da exposição individual do artista intitulada *Américas* (2013). Do mesmo modo, representações cartográficas, imagens de caravelas, coroas e mapas continentais são recorrentes em sua pintura. Como sugere um texto de apresentação do trabalho do pintor no portal do Instituto Pipa, que o premiou em 2018: “em seus trabalhos, o artista elabora pinturas cartográficas nas quais as rotas migratórias tomam a forma de grandes caravelas, sextantes e globos terrestres, como se transportassem todo o peso dos escravos deportados” (Prêmio Pipa, 2018). Além disso, em relação à aparição recorrente da criança, conforme publicação da Revista Amarello (2020),

[...] a menina cuja mão está enfiada na boca reaparece em inúmeras pinturas e foi inspirada na fotografia de Sepp Werkmeister, que originalmente não possui ares tenebrosos. Mas, dada a violência da pintura do artista e a inserção dos mapas que remontam ao colonialismo, esse retrato da criança negra passa a afirmar e expressar a crueldade de seu apagamento histórico.

Na pintura abaixo intitulada “Só vou ao Leblon a negócios” (Figura 52), o rosto da criança reaparece em uma versão quase amorfa. Vemos apenas seu contorno e sua face talvez continuasse nos mirar, ainda que seus olhos já não sejam aparentes. De todo modo, nesta pintura, seu busto está suspenso sobre o Atlântico, voltado para a massa continental onde se localiza uma representação do continente africano. A obra retrata uma espécie de mapa às avessas, em que as figuras cartográficas foram, de certo modo, deturpadas ou reinventadas, endereçando uma crítica ao colonialismo

e ao tráfico de pessoas escravizadas entre o Brasil e a costa africana, a partir do século XVI. Em uma entrevista, Martins comenta sobre a aparição deste rosto que remeteria, segundo ele, a um “epistemicídio”, não apenas ligado a certo apagamento das pessoas negras marginalizadas, mas também de sua cultura e identidade.



Figura 52: Obra de Arjan Martins, intitulada “Só vou ao Leblon a negócios” (MAM Rio, 2023).

Quando, um ano depois, se faz presente nas obras da exposição “O estrangeiro”, com uma expressão e traços bem marcados, o rosto da menina ressurge nos indagando sobre processos migratórios e diaspóricos de outros tempos. É interessante que, nesta mesma exposição, o artista escolha retratar também, em mais de uma obra, a imagem de outra criança: a representação da fotografia que se tornou mundialmente conhecida como um emblema da crise migratória contemporânea que registrou, à beira-mar, o corpo do menino Aylan Kurdi, de apenas três anos, encontrado morto em 2015 em uma praia da Turquia, após sua família ter naufragado ao tentar imigrar ilegalmente da Síria em direção à Europa. O corpo de Aylan é representado mais de uma vez em obras que também compõem a exposição

supracitada. Em uma delas, chamada “O estrangeiro VII” (Figura 51), a representação do corpo de Aylan repousa no centro inferior da imagem e o rosto desta criança negra, anônima e quase onipresente no trabalho do artista, é visto logo acima suspenso, a nos devolver seu olhar.

O que nos leva a retomar aqui o trabalho de Arjan Martins é a relação possível apresentada entre a questão do estrangeiro, que nomeia sua exposição e as obras que a compõem, e a presença das crianças. Sobretudo, o rosto desta menina negra que persiste a nos interpelar continuamente, ganhando particular evidência no modo com que a exposição foi montada e composta (a que tivemos acesso através das fotografias de registro). Diante das duras questões ligadas aos fluxos migratórios e às diásporas do passado e do presente, o que nos reporta a presença e o olhar insistente de uma criança?

Nas cenas de *Heremakono* que compõem o arranjo acima, destaca-se a presença da pequena menina, vestida de vermelho, que tem seus cabelos trançados cuidadosamente por uma mulher em cujo colo ela repousa, provavelmente sua mãe. Por duas vezes (em suas únicas aparições no filme) ela coloca-se a observar silenciosamente Abdallah, que acabara de chegar à Nouadhibou. Sua presença poderia passar completamente despercebida no contexto geral do filme, especialmente pela pontualidade de sua aparição. A aproximação, no entanto, com a pintura de Arjan Martins (que estrutura e dá lugar à organização deste arranjo e à seleção dos fotogramas) é produtiva de novos contornos semânticos.

Em *Heremakono*, a cena apresentada, que introduz este arranjo de imagens (figura 49), é a primeira em que vemos o personagem de Abdallah na porta da casa de sua mãe. Sentado na soleira da porta, com sua camisa de botões e calça social, ele observa o entorno. Do outro lado, a mulher com um vestido tipicamente estampado e a menina em cujas mãos repousa uma boneca branca, sem roupas. No plano e contraplano, a câmera enquadra a troca de olhares entre Abdallah e a criança. Em outra cena, o jovem já está dentro de casa sentado ao lado de sua mãe, observando o lado de fora, visto através da pequena janela próxima ao chão que se apresenta em vários momentos no filme como uma espécie de écran. Logo, a menina reaparece nessa mesma janela para ver o que se passa no interior do cômodo. Olhando de fora

para dentro, quem seria objeto do olhar é quem vem justamente mirar, inconvenientemente, aqueles que se resguardam no quarto. A menina chega em silêncio e continua a observar Abdallah que, desta vez, escuta no fora de campo sua mãe questioná-lo a respeito dos novos hábitos adquiridos longe dali. Diante do diálogo entre os dois, a presença da criança bem vestida, cuidadosamente enfeitada, reporta à constituição desse vínculo entre mãe e filha, que se desenvolve na infância e ao qual Abdallah, recorrentemente, coloca em questão. Além disso, o filme não trata de convocar apenas o olhar da criança diante do jovem que, mesmo perdido, decide voltar para casa, mas também a presença de seu corpo negro, de pele retinta e cabelos trançados pelas mãos maternas, naquele território habitado e livremente percorrido. “Vá, volte à noite!”, havia dito a mãe da menina ao se despedir dela na porta de casa na cena anterior.

Em um filme profundamente interessado pelas questões migratórias, pela situação do estrangeiro e do exílio, voltamos a nos indagar: o que se pode desprender do rosto de uma criança? Diferente da face suspensa pintada por Martins (que flutua sobre o Oceano Atlântico, sobre os traçados cartográficos ou sobre a tela vazia), a menina possui um corpo em movimento que percorre os espaços, com os pés fincados no chão, no tempo presente (ainda que inteiramente aberta ao porvir).

Ainda que não constitua, de maneira geral, os temas principais da obra do realizador, a presença das crianças apresenta-se como elemento importante e recorrente em seu trabalho. De fato, em alguns filmes, especialmente nos curtas-metragens, a infância constitui-se, propriamente, como mote central da dramaturgia, como em *O Jogo* (1988) e *O sonho de Tyia* (2008). Podemos destacar também a importância das crianças em *Heremakono* (2003) e *Timbuktu* (2014). Ainda assim, chamamos atenção aqui menos para a função narrativa que elas assumem na diegese dos filmes e mais pelo modo com que a presença silenciosa de seus rostos e olhares, como os “estrangeiros” de Arjan Martins, persistem a nos interpelar. Sua inscrição remeteria menos a um apagamento (ao epistemicídio, ao qual se referia Arjan) do que a um aparecimento, à afirmação de sua presença questionadora, tal como em outros filmes de Sissako.

3.4. Suspender as representações, questionar a produção de imagens

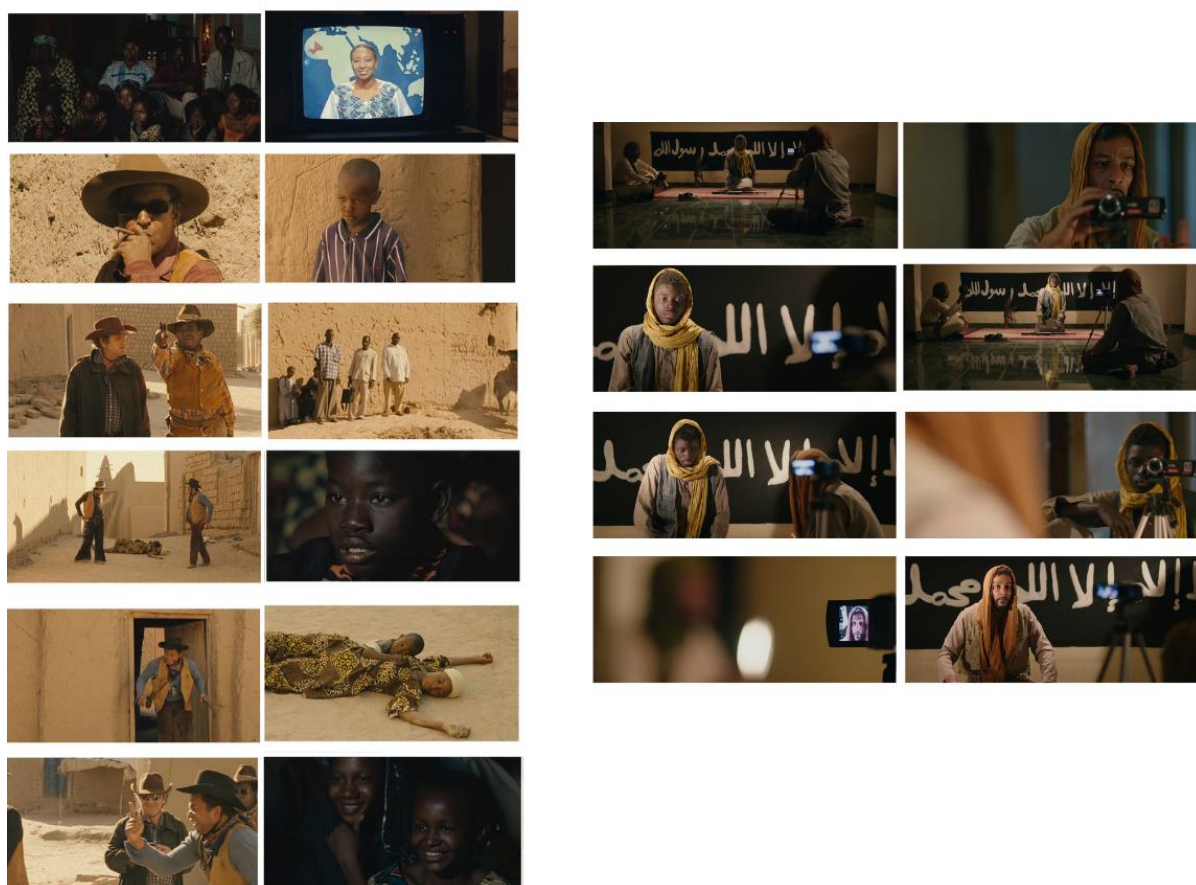


Figura 53: Arranjo de imagens composto de fotografia de Mário Macilau (MACILAU, 2023) e de fotogramas de cenas de *Bamako* (Sissako, 2006) e de *Timbuktu* (Sissako, 2014). Arranjo organizado considerando-se as formas de produção de imagens midiáticas postas em cena. Fotogramas dos filmes apresentados em sequência consecutiva.

O trabalho do fotógrafo Mário Macilau, que citamos anteriormente, retorna aqui a partir de uma fotografia realizada em um lixão, da série “*The profit corner*”, realizada em 2015, em Maputo (Moçambique). O nome da fotografia é “*Breaking News*” (livremente traduzida como “Últimas notícias”). Em preto e branco, observamos este jovem cujo rosto foi enquadrado em um aparelho de televisão quebrado, encontrado no aterro. Observamos como a TV foi posicionada acima de inúmeros detritos, que não conseguimos reconhecer e, ao fundo, a fumaça preta, provavelmente decorrente da queima do lixo, sobe pelo céu. O menino fotografado mira a câmera com um olhar confiante e sereno, de certa forma, sem parecer preocupado com qualquer coisa.

Se, a princípio, diante da imagem, poderíamos pensar no tipo de enquadramento dado pela mídia aos jovens negros que trabalham em lixões a céu aberto nos noticiários, a fotografia desloca nosso ponto de vista. O fotógrafo conta que começou a fazer fotografias no lixão de Hulene, em Maputo, em 2012, onde mais de mil famílias trabalham com coleta de lixo. Um dia, um jovem o abordou para que tirasse sua fotografia posando atrás da carcaça de uma televisão quebrada, porque ele gostaria de ser o âncora do jornal (Macilau, 2023). Ao ver a fotografia feita por Macilau, o menino teria rido bastante, achando muito engraçado o registro. A fotografia realizada no contexto do lixão parece operar no interstício do nosso olhar: entre a profusão midiática que persiste a encerrar a imagens dos jovens negros junto aos signos da precariedade e o desejo que se inscreve no olhar do menino, almejando não ser objeto do telejornal diário, mas o âncora. Ao posicionar-se atrás da TV, o garoto suspende uma relação com o tempo e com o espaço para que seja possível ainda sonhar, enquanto atrás dele, o cenário é o mesmo, a fumaça toma conta do céu, não há respiro.

Na outra série de Macilau que mencionamos anteriormente neste trabalho, chamada “*Growing up in Darkness*”, o fotógrafo, que cresceu nas ruas de Moçambique trabalhando em pequenos mercados para ajudar a sua família, dedica-se a retratar a infância vivida por crianças em situação de rua. Em seu trabalho, ele busca construir relações de confiança com os sujeitos retratados antes que comece a fazer suas imagens, o que permite que os jovens e crianças encontrem abertura para se expressar. Macilau comenta que sua intenção, ao fazer as imagens com as crianças, seria “iluminar as suas vidas frágeis e fugazes e de lhes proporcionar um espaço de libertação, onde podem compor a sua imagem e refletir sobre si próprias” (Maia, 2017). Como o garoto fotografado no aterro, observamos que as crianças registradas

por Macilau engajam-se na prática fotográfica, reproduzindo situações vividas ou abrindo espaço para a pura imaginação, que se vê atravessada pelas referências midiáticas.



Figura 54: Fotografias de Mário Macilau (MACILAU, [s.d.]). Nas duas imagens, crianças brincam com sua imaginação. Na primeira foto, Humberto Zunguza, de 13 anos, busca se fantasiar do personagem principal de seu filme favorito de ação, o filme chinês “Ninja Assassino”. Já na segunda, o menino de 14 anos conhecido como Cowboy, por se vestir como um deles, aparece com seu chapéu que tenta se assemelhar ao máximo com os que ele vê nos filmes.

Ainda que o trabalho de Macilau seja bastante distinto dos filmes de Sissako, tanto tematica quanto formalmente, optamos por aproximá-las no arranjo de imagens de alguns fotogramas de *Bamako* e *Timbuktu*, tendo em vista o modo com que elas operam junto ao nosso olhar, questionando as representações costumeiras produzidas pela grande mídia e seu impacto na construção de nosso imaginário. As cenas que selecionamos dos dois filmes de Sissako apresentam momentos em que a construção de imagens e de narrativas é questionada, do ponto de vista de sua produção e recepção.

Em *Bamako*, em meados do filme, pouco depois do depoimento de Madou, o imigrante que tentou fazer a travessia para a Espanha, vemos o pátio do tribunal vazio, com as cadeiras empilhadas sobre a mesa da corte e no canto da parede. Em seguida, já de noite no pátio, um grupo de crianças e adultos reúnem-se em semi-círculo, sobre cadeiras, bancos e tapetes no chão. Diante deles, dois homens dispõem uma televisão sobre uma pequena mesa. Vemos Chaka em seu quarto sozinho, a aprender hebraico, repetindo logo após o som mecânico de seu rádio, o diálogo sobre alguém que perdeu sua carteira, “sob a luz do poste”, como já enfatizamos. Em seguida, o

filme corta para um plano médio, em que vemos os rostos das crianças em primeiro plano e dos adultos logo atrás, assistindo atentamente a um telejornal, cujo som ressoa no fora-de-campo. Vemos, em seguida, através da tela da TV, a jornalista que se despede no estúdio, com um mapa *mundi* atrás, em que o Mali é destacado em vermelho. A transmissão continua após sua despedida e ela demonstra seu desconforto em não conseguir encerrar o programa por problemas técnicos, comunicando-se com quem estaria atrás das câmeras e voltando a se dirigir aos telespectadores, sorrindo por obrigação. Logo depois, somos apresentados ao começo de “*Death in Timbuktu*”, o filme dentro do filme, em *Bamako*, com os créditos iniciais, apresentados em inglês, como o próprio título. Seus planos ocupam a tela inteira, alternando entre o registro visto pelos espectadores diante da TV e aquele visto, por nós, espectadores diante do filme.

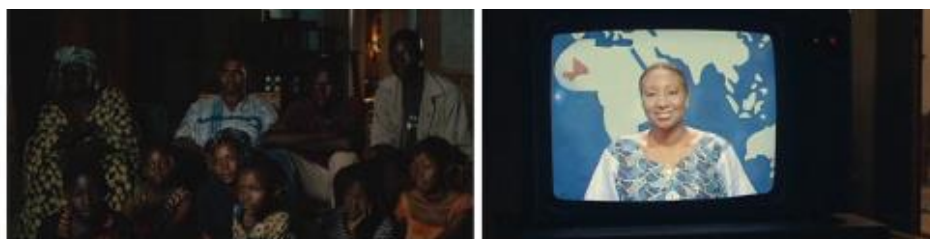


Figura 55: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006), a partir de planos subsequentes destacados do arranjo de imagens na Figura 53.

Durante o tribunal, somos confrontados com a brutalidade neocolonialista das instituições financeiras e com a desigualdade social que interrompe os fluxos migratórios de um mundo supostamente globalizado. A partir da inserção de *Death in Timbuktu*, assistido por nós e pelos moradores daquele quintal comunitário, Sissako oferece-nos a possibilidade de partilharmos juntos “o prazer e a perplexidade” diante do absurdo da narrativa e da orquestração da violência armada que se equipara no filme àquela do capitalismo internacional, como sugere a pesquisadora zimbabuana Tsitsi Jati (2014, p. 160). Como Marcelo Ribeiro destaca, para o realizador, *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” (Sissako *apud* Ribeiro, 2011). Ainda assim, o filme não se resume à distribuição de responsabilidades.

O faroeste de Sissako aproxima-se dos filmes que ficaram conhecidos como “*Spaghetti Westerns*”, realizados nas décadas de 1960 e 1970, na Itália, como uma

releitura crítica aos faroestes clássicos estadunidenses dos anos 1940 e 1950, que retratavam a expansão colonialista das fronteiras para o oeste, a partir de oposições binárias (entre mocinhos e bandidos, cowboys e índios, civilização e barbárie) que passam a ser questionadas, dando lugar a uma maior ambiguidade na caracterização dos personagens, além de uma representação da violência mais explícita e menos embasada em preceitos morais que dá a ver, conforme Sousa (2014, p. 26), “a conquista do oeste não como uma marcha do progresso ou uma jornada civilizadora, mas como um caminho cujo legado é a entronização da barbárie”. Lembramos que esse gênero é reivindicado por Sissako como constituidor da base da sua referência cinematográfica, considerando uma forte inserção dos filmes de faroeste, de maneira geral, entre o público na África ocidental, sendo uma influência importante para outros realizadores como o senegalês Djibril Diop Mambéty, e para o instrumentista malinês Toumani Diabaté, que já declarou a influência em suas composições (Jati, 2014). Em entrevista à Kwame Anthony Appiah, Sissako destaca, em relação à sua juventude, antes de iniciar seus estudos, como “o que realmente mexeu com a nossa imaginação e nos fez sonhar naquela época foram os ‘*Spaghetti Westerns*’”, citando realizadores como Sérgio Leone e Enzo Barboni, que ele menciona em outra entrevista, especialmente a partir da trilogia Trinity (Appiah, 2003; Barlet, 2003). A trilogia de Barboni, da década de 1970, caracteriza-se como uma comédia tipo “pastelão”, que não parodiava apenas os faoestes clássicos, mas os próprios filmes *Spaghetti Westerns*.

Interessa-nos o modo com que “*Death in Timbuktu*” é apresentado no interior do filme (visto na televisão improvisada no quintal logo após o fim do telejornal, cuja crença em sua factualidade é interrompida por um problema técnico), porque situa uma relação com a espetatorialidade e com a produção midiática de imagens de maneira geral, considerando o modo com que as luzes do espetáculo viriam incidir sobre aqueles e aquelas que perderam suas carteiras. A presença de Danny Glover, ator conhecido internacionalmente por grandes produções hollywoodianas e também coprodutor de *Bamako*, remete ainda mais fortemente à constituição do grande público no cinema, situado como protagonista e justiceiro de *Death in Timbuktu*. A composição do elenco do filme ainda merece destaque. À exceção de Sissako, nenhum outro personagem é identificado através de um nome ficcional, mas pelos seus nomes próprios que os atrela a seus ofícios e lugares de origem. Como analisa Jati,

[...] Sissako entra em cena no papel de “Dramane Bassaro” e escolhe um grupo internacional de colaboradores – o afro-americano Danny Glover, o palestino Elia Souleiman, o congolês Zeka Laplaine e o Ferdinand Batsimba [além do francês Jean-Henri Roger] – minando assim a rejeição de uma perspectiva crítica coesa e a versão polarizada do sentimento continental *versus* sentimento diaspórico (Jati, 2014, tradução nossa).⁹⁴

A aparição do deserto de Timbuktu, ao qual o filme remete, lança-nos para longe do espaço inabitado e “selvagem”, aberto para a conquista, como nos faroestes clássicos, e nos situa em meio à cidade milenar, transformada em Patrimônio Mundial da Unesco, por sua relevância histórica e cultural para a humanidade. A presença dos cavalos a andar pelas areias do deserto no Mali, junto aos caubóis de chapéus e coletes, produz a coexistência particular entre o lugar imaginário produzido pelo cinema e o território plenamente habitado, com suas paredes de adobe e moradores locais. Sissako, ainda que atue no filme, permanece apenas a observar o que se passa.

A presença das crianças interessa-nos particularmente, vistas não apenas diante do filme, como espectadoras diante da televisão em *Bamako*, mas também como personagens presentes e atuantes em *Death in Timbuktu*. No arranjo de imagens apresentado, elas aparecem em três momentos. O primeiro deles, articula a presença do personagem de Sissako ao olhar raivoso de uma criança pequena, como se os dois mirassem um ao outro, como rivais. No plano seguinte, vemos que Sissako está posicionado ao lado da pequena bicicleta do garoto, com adesivos de “Rambo”, e o menino do outro lado do muro permanece a mirá-lo, enquanto uma mulher com um véu, um *mulafa* amarelo, passa cantarolando entre os dois, com um vaso de barro na cabeça. O olhar do menino e sua revolta íntima são particularmente expressivos, ainda que sua aparição seja muito breve.

Em outro momento, o personagem do francês Jean-Henri Roger, pede que o congolês Ferdinand Batsimba atire, pois haveria “professores demais”, mas ele deveria “poupar as crianças”. Quando um dos homens tomba sobre o chão, ao tiro de Batsimba, duas crianças correm para abraçar os outros que permaneceram de pé. Por fim, na troca de tiros entre os bandidos e Danny Glover, o personagem de Elia

⁹⁴ No original: “Sissako enters the frame playing the role of ‘Dramane Bassaro’ and chooses an international clutch of collaborators—African American Danny Glover, Palestinian Elia Souleiman, Congolese Zeka Laplaine and Ferdinand Batsimba—thus undercutting the disavowal of a coeval critical perspective and polarized version of continental *versus* diasporic sentiment”.

Suleiman atira em uma mulher, que passava pela viela com uma criança em seu colo. A criança cai atônita sobre o colo da mãe, sem entender o que havia acontecido, mas logo começa a chorar desolada. A esta aparição, vemos o olhar também atônito, de um menino, espectador do filme, que o assiste concentrado, sem sequer piscar. Pouco depois, enquanto todos riem porque um deles achou engraçado um só tiro matar duas pessoas, outras crianças, duas meninas mais novas, também espectadoras, compartilham, desavisadas, do riso sádico diante da tela, interrompido por um dos tiros finais de Danny Glover, que faz justiça à arbitrariedade da morte, tomada por diversão.



Figura 56: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006), destacados do arranjo de imagens na Figura 53.

Entre os sons de tiro e a capacidade para agir dos personagens no faroeste de Sissako, a presença das crianças nos devolve, mais uma vez, ao privilégio do olhar. Passando da raiva ao desamparo das crianças em cena, acompanhamos a descrição que fazia Deleuze (2007, p. 12) em relação ao neorealismo italiano: “é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão para ver e ouvir”. Por outro lado, seria preciso dizer, com Walter Benjamin, como sugere o pesquisador espanhol Rafael Paniagua (2018, p. 10-11), que o olhar, “a percepção e o desejo estão colados na ação. [...] Esse vínculo, essa adesão ao mundo e ao que ele tem de possível, é o que vincula o fazer da criança com a ação revolucionária e a ação artística”.

Como sugere Paniagua, ao contrário da incapacidade ou da ignorância das crianças, é preciso compreender o que há nelas de potente, contra toda classificação costumeira do infantil que o situa enquanto o insignificante ou o menor, avizinhando todos os sujeitos que sofrem de “mecanismos de diminuição, de apequenamentos”, como os estrangeiros, as mulheres, os negros, os pobres, os oprimidos em geral.

A verdade da infância não está no que possamos dizer da estranheza que ela sempre é, mas no que ela nos diz ao aparecer entre nós como algo inesperado. Essa impropriedade e dificuldade da estranheza que são as crianças nos situa sempre na pergunta não do que lhes falta, mas do que nos falta ou que talvez nos faça falta. E esse “nós”, composto de crianças e adultos, não preexiste ao trabalho de acolher os outros que pensamos não fazer parte do nosso mundo por acreditarmos que não têm capacidade e que são pequenos demais para formá-lo (Paniagua, 2018, p. 10).

Povoado de crianças, como já ressaltamos, o cinema de Sissako não se dedica propriamente a aspectos da infância, nem busca ressaltar os clichês da sua pureza e inocência, docilidade e ternura, mas interessa-se sobretudo pela sua capacidade de nos interpelar, a partir do que nelas há de desconhecido, de imprevisto e impreciso – a abertura que nos permitiria, talvez, constituir um mundo em comum. É preciso, nesse sentido, continuarmos a nos atentar às crianças, não como guardiãs do futuro, mas como, ao mesmo tempo, testemunhas ativas e inventoras revolucionárias do presente.

Em *Timbuktu*, observamos a necessidade do filme oferecer outras formas de visibilidade à violência, ora midiaticizada de maneira espetacular pelo Ocidente, enfatizando a brutalidade de terroristas islâmicos, ora minimizada pela mídia, como foi o caso do apedrejamento do casal, cuja baixa repercussão comoveu profundamente Sissako, destacando o interesse do Ocidente apenas por alguns franceses mantidos como reféns na invasão ao Mali, mas não pelo sofrimento da população local, como já enfatizamos. A atenção do realizador, portanto, à produção de imagens nesse contexto é fundamental para o modo com que o filme é construído. Nesse sentido, a presença e a ocupação dos jihadistas no norte do Mali são abordadas de modo a evitar simplificações e binarismos que caracterizem os fundamentalistas como bárbaros ou que os desumanize inteiramente, para que possam caber no imaginário ocidental produzido em torno do terrorismo islâmico, que sustenta outras formas de violência brutais, pelo menos desde o 11 de setembro de 2001, com o ataque às Torres Gêmeas, nos Estados Unidos, e a “guerra ao terror” que o sucedeu, orquestrada pelo então presidente Georges W. Bush.

O fato de o filme buscar “humanizar os jihadistas”, e supostamente suavizar a sua brutalidade, destaca-se em inúmeros artigos e matérias publicadas sobre o filme. Como sugere o pesquisador senegalês Alouine Sow (Cazenave *et al.*, 2016), menos que atenuar a violência do fundamentalismo islâmico, Sissako buscava problematizar nossa compreensão comum em relação à sua ocupação no Mali, a partir da sua recusa em aderir a clichês e estereótipos. Como Sow destaca:

A realidade da ocupação, diz Sissako, é complexa e o seu tratamento no filme requer sutileza para estimular reflexões alternativas sobre a resistência e interrogatórios sobre os jihadistas e os seus itinerários. O jihadista, diz ele, não é “simplesmente um bandido”; ele também é “um ser frágil e a fragilidade é um elemento que pode fazer qualquer um tombar sobre o horror” [...]. Sissako explica que era importante mostrar que os jihadistas são “*des gens perdus. . . qui ont besoin de mains tendues*” (almas perdidas a quem devemos estender as mãos) (Cazenave *et al.*, 2016, 272, tradução nossa).⁹⁵

⁹⁵ No original: “He claimed that such a departure constituted an invitation to transcend passions and an attempt to challenge our impulsive incrimination of the occupiers. The reality of the occupation, Sissako says, is complex and its treatment in the film requires subtlety in order to stimulate alternative reflection on resistance and interrogations about the jihadists and their itineraries. The jihadist, he says, is not ‘simply a bad guy’; he is also ‘a fragile being and fragility is an element that can make anybody tip over horror’ [...] Sissako explains that it was important to show that the jihadists are ‘*des gens perdus . . . qui ont besoin de mains tendues*’ (lost souls to whom we should extend our hands)”.

“*Les gens perdus*”, a quem Sissako faz referência, parece se referir não apenas aos fundamentalistas de maneira geral que, de uma forma ou de outra, acabaram entregues ao horror, mas aos jovens, em situação de profunda vulnerabilidade social, recrutados pelos jihadistas. Como ressalta Haugegaard (2018), a participação na violência surge, muitas vezes, como uma saída pragmática, uma oportunidade.

Tal como visto noutras partes da África Ocidental, os conflitos podem ocorrer sem que a ideologia e a etnia sejam os principais impulsionadores. Os jovens combatentes juntam-se a grupos armados como forma de “ascensão social”. Eles lutam por oportunidades futuras e para alcançar o importante estatuto de serem “adultos” na sociedade. [...] Nas cidades, as dificuldades do desemprego fazem delas uma experiência de “morte social” – a “ausência da possibilidade de uma vida digna”. Nas regiões do norte do Mali, onde o desemprego, as secas e a estagnação social são galopantes, os grupos armados jihadistas podem facilmente recrutar entre o grupo de jovens insatisfeitos que procuram status, dinheiro e poder. Há também uma tendência geral para a militarização dos jovens, devido à cultura das drogas e à presença generalizada de pequenas armas na região (Haugegaard, 2018, p. 59, tradução nossa).⁹⁶

O modo com que os jihadistas são retratados em *Timbuktu* e sua contraditória adesão à Lei da Sharia, fumando escondido, comentando sobre futebol, assediando mulheres casadas, caracteriza-os como fundamentalistas pouco convictos de suas próprias imposições. A inscrição da juventude, em meio a um ordenamento do terror, vinculada a suas formas de aparição, é retratada pelo filme em uma das cenas em que o jovem jihadista Mamby tenta gravar um vídeo junto a outros companheiros, conforme descrevemos abaixo.

Pouco depois da visita de Abdelkrim à Satima, ainda no início do filme, os três jihadistas que serão vistos visitando Zabou, conforme já descrevemos, aparecem em uma sala escura a fazer um vídeo. Ainda é dia lá fora, como podemos observar, ao ver outro jihadista de costas, a vigiar a porta aberta, com o fuzil nas mãos. No entanto, o cômodo parece não ter janelas, precisando ser iluminado através da luz artificial de apenas um pequeno holofote, sustentado na lateral por um deles. A cena, inicialmente, parece ser da gravação de um vídeo terrorista, tal como aqueles

⁹⁶ No original: “As seen in other parts of West Africa, conflicts can occur without ideology and ethnicity being the main drivers. Young fighters join armed groups as their way of ‘social navigation’. They fight for future opportunities and to achieve the important status of being ‘adult’ in society. [...] In the cities, the hardship of unemployment makes it an experience of ‘social death’ – the ‘absence of the possibility of a worthy life’. In the northern regions of Mali, where unemployment, droughts and social stagnation are rampant, jihadist armed groups can easily recruit from the pool of dissatisfied young men seeking status, money and power. There is also a general tendency towards youths becoming militarised, due to the drug culture and widespread presence of small arms in the region”.

divulgados pela grande mídia. Talvez, um vídeo suicida, destinado a um futuro atentado. Vemos um grande tecido preto dependurado na parede, com algo escrito em árabe. O mais jovem deles, interpretado pelo ator não profissional Mamby Kamissoko, senta-se diante de uma câmera de vídeo portátil, com o corpo apoiado sobre os joelhos em um tapete junto a duas armas, uma disposta à sua frente, e outra atrás, encostada na parede.

A câmera encontra-se apoiada sobre um tripé e a cena é dirigida pelo jihadista mais velho ou, ao menos, o que aparenta ser o mais experiente, que dirige os outros dois, interpretado pelo ator franco-tunisiano Hichem Yacoubi. Ele liga a câmera e pede que seja ajustado o foco de luz. O jovem observa o movimento do holofote que passa a iluminar todo seu rosto, desconcentrado. O mais velho, então, pede que ele olhe para a câmera, chamando-o pelo seu próprio nome, Mamby. Imediatamente, o jovem inicia sua performance. O plano aberto que nos mostrava os três juntos no cenário armado para o vídeo, dá lugar a um plano fechado, mas que não coincide com o ponto de vista da câmera, pois ainda vemos seu visor desfocado no canto da tela. Mamby dirige-se à câmera um pouco desanimado, falando em francês, após uma saudação inicial em árabe. Ele diz: “Sabe que o profeta disse que ‘a Nação é como um corpo’, quando está mal, outro está lá para salvá-lo. Antes, eu fazia música. Eu fazia o rap. Em outras palavras, eu vivia em pecado, mas com a ajuda de Deus...”. O holofote, então, pisca algumas vezes, falhando, e em seguida retoma a iluminação constante do rosto de Mamby, ainda que a gravação já tenha sido interrompida. Ele abaixa a cabeça, demonstrando estar exausto, e o mais velho se aproxima, alertando-o de que ele não estaria concentrado o suficiente e que suas palavras não demonstram convicção. “Está convencido do que você está falando?”, ele pergunta. “Não”, Mamby responde. “Fique em meu lugar”, o mais velho diz, sentando-se no lugar de Mamby, que passa a assumir o posto do cinegrafista. O filme, então, corta para um plano fechado em que vemos parte do rosto de Mamby e da câmera e, em seguida, um plano fechado mostra, brevemente, o rosto do jihadista interpretado por Yacoubi apenas no visor da câmera, desfocando o fundo. Diante da câmera, o personagem diz algumas frases e explica como Mamby deve se comportar: seus olhos não devem vagar pelo espaço, ele deve mirar um ponto fixo, evitando os trejeitos do rap, que o personagem de Yacoubi caricata enquanto fala. Pouco depois, Mamby volta a ocupar a frente da câmera e a gravação recomeça, mas tudo que ele consegue dizer é: “No submundo, tudo é efêmero”, perdendo as palavras. Mais uma vez, o holofote para de

funcionar e o jihadista responsável pela luz tenta fazê-lo reacender. “O que te incomoda neste mundo?”, o personagem de Yacoubi pergunta a Mamby. Ele responde: “O mundo ocidental”. “Injustiça. É do que não gosta.”, o jihadista o corrige, se esforçando para convencê-lo dos motivos, que deveriam ser também os seus. O holofote volta a funcionar e, mais uma vez, Mamby tenta recomeçar a gravação, mas é incapaz de seguir o roteiro. Ele titubeia em falar sobre o submundo, olha para baixo e permanece em silêncio, até que o filme corta para outra cena em que vemos um grupo de jihadistas à procura da fonte sonora da música cantada pelo grupo de jovens, no meio da noite.



Figura 57: Fotogramas de *Timbuktu* (Sissako, 2014), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 53.

Mais uma vez, Sissako evidencia a incidência de um foco de luz que, posta em cena, ilumina o rosto de um personagem, lembrando a cena em *Heremakono* em que o pequeno Chaka ilumina o rosto de Maata com uma lanterna em punho, após o breve diálogo dos dois sobre o medo da morte. Aqui, o holofote ilumina o rosto do jovem negro desconfortável, que titubeia em relação à sua adesão ao jihad, deixando de lado sua vida enquanto *rapper*. Como o jovem esquece suas palavras, a lâmpada insiste em falhar, inscrevendo uma ainda maior precariedade em relação à

possibilidade do registro. Durante quase toda a cena, a imagem da filmadora ou do visor permanece enquadrada, enfatizando a recusa do filme em aderir à perspectiva do jihadista, que grava a imagem. Vemos, no entanto, o rosto dos jihadistas enquadrados no visor da câmera por alguns instantes. Se o filme não assume a perspectiva de quem faz o registro, por outro lado, ele nos endereça as imagens em estado bruto, fazendo com que assumamos uma dupla espectadorialidade, ao mesmo tempo partilhando o olhar de quem filma, e observando os rostos que o visor da câmera de vídeo emoldura, sob a perspectiva daqueles a quem o vídeo se destinaria. Ao registrar o jovem que titubeia inseguro diante da câmera, o filme desmonta, de certo modo, o dispositivo de espetacularização e divulgação de ações terroristas, cooptação de soldados e inflamação de paixões, continuamente utilizado por grupos fundamentalistas islâmicos (Pimentel, 2016). Trata-se, portanto, de nos fazer questionar sobre o modo de produção dessas imagens, mas também refletir sobre a forma com que as imagens são recebidas no Ocidente, apresentando-nos um jovem vulnerável e não um sujeito incapaz de temer e produzir a morte. Ao colocar em perspectiva a produção da imagem do jovem terrorista, o apelo de Sissako é para que saibamos compreender não apenas a vulnerabilidade do outro, mas o alcance da nossa própria vulnerabilidade à sua interpelação.

**4. ENCONTRAR, CONSIDERAR:
ENTRE TEMPOS, ERRÂNCIAS E HOSPITALIDADES**

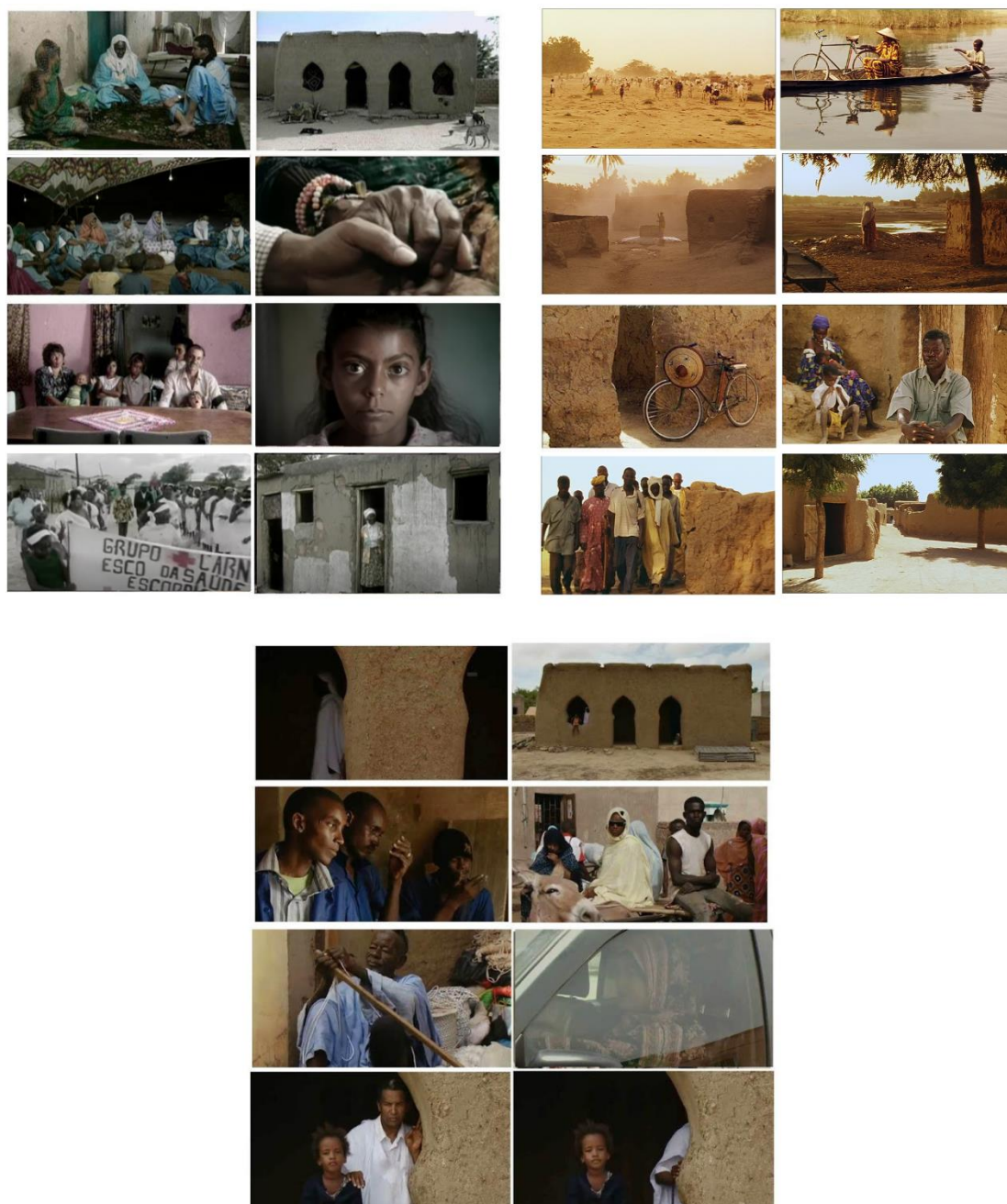


Figura 58: Arranjo de imagens composto por fotogramas de *Rostov-Luanda* (Sissako, 1997), *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998) e *Dignidade* (Sissako, 2008). Fotogramas apresentados em sequência consecutiva de aparição em cada vida e agrupados a partir da reiteração do gesto de se colocar diante da câmera e ir ao encontro do outro.

No texto “Fotografia, Terra Estrangeira”, Maurício Lissovsky (2021) indagava pela possibilidade de se pensar ainda hoje em uma fotografia hospitaleira. Ao considerar a questão da fotografia e sua relação com o Outro, o autor destacava, pensando a partir de Edward Said, mas também de Olu Oguibe, como “a ordem colonial está relacionada às formas modernas de representação do conhecimento, correspondendo a um arranjo do imaginário e dos saberes” (Lissovsky, 2021, p. 215), dando lugar à forma e à imaginação em torno da qual, histórica e socialmente, o estrangeiro tem sido compreendido. Em uma epígrafe do texto, Lissovsky (2021, p. 211) ressaltava que “em latim, *hostis* é tanto o convidado como o inimigo. Isso, imagino [ele sugere], porque só ao outro se convida”. Nessa esteira, gostaríamos de nos perguntar igualmente por um cinema hospitaleiro, que, tal como a fotografia, também seria um lugar “onde tanto se acolhe quanto se hostiliza a alteridade”.

Como sugere Sissako à pesquisadora e realizadora Valérie Osouf em um filme dedicado à sua obra, *Abderrahmane Sissako: Par-delà les territoires* (2017), seu trabalho assenta-se sobre sua crença na existência de apenas duas formas de cinema. Ele diz: “uma forma é convidativa em seus enquadramentos e há outro cinema que tenta impor algo. Eu acredito que essa é a diferença. Se você quer convidar alguém, você precisa deixar espaço para essa entrada. Espaço não apenas no enquadramento, mas nos ritmos da montagem”. O cinema convidativo é, portanto, aquele que Sissako acredita constituir: no espaço que ele oferece ao espectador e ao outro convidado a participar dos filmes, investindo neles seus corpos, rostos e vozes. Sendo assim, propomos aproximar três filmes de Sissako que revelam um gesto duplo do cinema: ao mesmo tempo, dando lugar a diferentes cenas de hospitalidade, em que se observam encontros e os gestos de receber, de convidar e de conviver, e instaurando, ele próprio, em seus enquadramentos, um espaço para acolhida do outro.

Em *Rostov-Luanda* (1997), antes de viajar à Angola, à procura de seu amigo Afonso Bariganga que ele não via há 17 anos, Sissako decide retornar à Kiffa, na Mauritânia (cidade de sua mãe, onde o realizador nasceu). Ele vai até a casa de seu tio, que o recebe e demonstra seu contentamento em receber o sobrinho. Os dois sentam-se frente a frente na casa da família e Sissako o escuta narrar para a câmera uma conversa entre os dois, na companhia de Touélé, que havia sido babá de Sissako, quando criança. Durante a noite, este tio e outras pessoas, possivelmente, seus parentes e vizinhos, sentam-se em roda para cantar e celebrar aquele encontro.

Dali, Sissako viaja por diferentes lugares em Angola (transitando da capital ao interior), à procura do amigo que conheceu durante o tempo em que viveu na cidade de Rostov-on-Don, na antiga União Soviética. Uma fotografia da turma de russo, em que Sissako e Baribanga foram colegas, funciona como um dispositivo de encontro, que permite ao realizador aproximar-se de desconhecidos ao longo da sua viagem, conhecer algo de suas vidas e adentrar, em algumas situações, em suas casas.

Já em *A vida sobre a Terra* (1998), realizado apenas um ano depois de *Rostov-Luanda*, ao retornar à Sokolo, cidade de seu pai no Mali, o realizador não é, propriamente, recebido por ninguém. Ele caminha e pedala em sua bicicleta pelos lugares na cidade e sua presença é acolhida, de certa forma, coletivamente no espaço público, tomado ali por inúmeras outras circulações. Destaca-se que, neste filme, não é realizado quase nenhum plano interno, relativo ao espaço privado da casa de alguém, seja aquela do pai de Sissako, vista apenas logo no início do filme, antes da chegada do filho à cidade ou de algum outro morador. A única exceção é a casa do alfaiate, onde Sissako, de certa forma, é convidado a entrar, deixando sua bicicleta encostada no muro da casa, levando o cinema a registrar a presença do trabalhador que, junto à mulher e seus dois filhos pequenos, endereça uma carta lida em voz alta ao irmão que vivia na Europa, como um pedido de ajuda.

O filme *N'dimagou, la dignité* (traduzido para o português como *Dignidade*), por sua vez, foi realizado para a coletânea *Stories of Human Rights*, em comemoração aos 60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948. No filme de 2008, Sissako questiona homens, mulheres e jovens sobre o que seria “dignidade” para eles e elas. Nenhum entrevistado lhe responde. Alguns apenas lhe devolvem a pergunta, mas permanecem em silêncio, a mirar a câmera. O filme também não adentra nenhum espaço doméstico, privilegiando os espaços das ruas e ambientes de trabalho. Ele começa e termina com a imagem de uma casa de adobe, parecida com aquela em Kiffa, que Sissako visitara quase dez anos antes. De uma das janelas, ele nos devolve seu olhar.

Enquanto em *Dignidade* Sissako aparece apenas brevemente ao final do filme, em *A vida sobre a Terra* e *Rostov-Luanda*, sua presença é mobilizadora dos percursos engendrados pelos filmes, seja através da retomada de uma memória pessoal ou dos deslocamentos pelo espaço, que permitem que ele se depare com o presente e o passado dos mundos em que transita. Ainda que os filmes sejam atravessados por aspectos biográficos de sua vida, eles não se dedicam a narrar sua história, como um

relato autobiográfico, em que o gesto da rememoração constituiria um eixo central, voltado para si mesmo de maneira solipsista. O cinema de Sissako, nesse sentido, aproxima-se daquele que, como sugere Roberta Veiga, trata-se de um cinema de experiência pessoal que nos leva a pensar não a centralidade do sujeito, mas a natureza “*alter* do *eu*, a incorporação do outro, do mundo e da história na constituição de um *si*” (Veiga, 2014, p. 1, grifos da autora); ou ainda, conforme a autora, a partir de Michael Renov (2004), “a potência desse cinema de si em seus modos de convocação do outro, da alteridade, da diferença e, portanto, do coletivo” (Veiga, 2016, p. 189). Conforme Veiga (2016, p. 191-192),

[...] o cinema de experiência pessoal é tomado a partir do dispositivo que conforma o filme, portanto, a atenção se volta às estratégias documentais das quais se vale o cineasta: as formas do antecampo (a posição da câmera e do cineasta em cena bem como suas formas de interação) e a *mise-en-scène* do mesmo e dos personagens. Nesse campo, está em jogo tanto uma visada reflexiva, a relação com o próprio cinema, quanto coletiva: o modo como o cineasta se aproxima de si mesmo e do outro, o modo como se deixar ser ou não atravessado pela alteridade que pode arrastá-lo do centro narrativo revelando à abertura e à multiplicidade do si e o dialogismo da linguagem. O outro aqui é tanto um outrem, um outro em si (sujeitos no mundo e o próprio mundo), quanto o outro de si, o eu-traço que emerge nessa situação “entre” que a escrita pessoal pode evocar ao colocar-se no limiar, entre o esquecer e o lembrar, o outrora e o agora.

Veiga destaca o que se designa como “eu-traço”, uma das figuras de escritura próprias a uma política de rememoração ligada à história e à memória, através dos filmes. Longe do resgate do passado cronológico e linear e da “ilusão de igualdade entre ser, viver e parecer”, trata-se de considerar uma relação processual com a própria vida que, intermediada pelo cinema, se faz sempre em obra, como um processo inventivo, que toma a memória calcada entre a lembrança e o esquecimento, e não enquanto possibilidade de resgate de um passado fixo, com lacunas a serem preenchidas. Como os filmes analisados por Veiga, é o desejo de buscar pelo outro que mobiliza *A vida sobre a Terra* (no reencontro com o pai e com as pessoas de um lugar) e *Rostov-Luana* (na procura por um amigo), por exemplo. Este último, especialmente, constitui-se como um “documentário de busca”, como nomeia Jean-Claude Bernardet, também evocado por Veiga (2016), como um tipo de filme que apresenta “uma história pessoal que, ao ser buscada, e de certa forma experienciada, evoca e revela uma memória coletiva, portanto histórica” (Veiga, 2016, p. 206). No entanto, como destaca a pesquisadora, neste caso também, a questão não seria como

manter a imprevisibilidade da procura, mas a necessidade de considerar o processo da busca “como um ato em si, no qual o fim é menos o ponto de chegada do que de saída”.

Há nesse movimento necessário de passar pelo outro, uma perda de autonomia, de algo da autoridade de quem fala de si mesmo. Portanto, esse eu, destituído em parte de seu poder, não concederia ao aparato cinematográfico a faculdade da revelação, de tudo ver e tudo mostrar. Ao contrário, com ele compartilharia a fragilidade, a impotência diante do mundo, tomando-o ao mesmo tempo em seus limites e potências: o risco do fracasso de nada encontrar, mas também a abertura para o mundo, para o encontro, ou seja, a possibilidade de que algo aconteça. Isso só ocorre na medida em que a descentralização do eu, de uma memória individual, pela passagem pelo outro, é condição para que a máquina cinema produza algo no mundo: uma experiência (Veiga, 2016, p. 205-206).

Nesta esteira, o “eu” que se constitui nos filmes de Sissako faz-se não a partir de um ato propriamente narrativo, mas performativo. Quer dizer, não se trata de narrar a si mesmo, como um sujeito interior, previamente constituído, mas implicar-se na abertura do processo, colocado sempre em relação ao mundo vivido e coabitado. Valemo-nos, nesse sentido, de uma breve e significativa definição dada por André Brasil à noção de performance: “a performance é um momento de exposição. Um corpo se expõe e ao se expor, cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo” (Brasil, 2014, p. 134). Destacamos que, para Brasil (2014), esta seria uma definição provisória, insuficiente, por não oferecer uma distinção da performance em relação a outras formas de exposição. Considerando o cinema, especificamente, o pesquisador compreende que a performance situa-se entre o gesto e a *mise-en-scène*. Ele propõe:

Se o gesto é a exposição de um corpo em sua medialidade e se a *mise-en-scène* é um ordenamento, a performance será justamente o estado limiar no qual a tensão entre um e outro se explicita, se expõe [...]. A performance é o gesto diante de um ordenamento: ele está em vias de se inserir em uma ordem, ou de transfigurá-la na mesma medida em que se transfigura a si mesma (Brasil, 2014, p. 135).

Este corpo performativo, criado à medida em que aparece e que se *expõe ao outro* e que, ao mesmo tempo, *expõe o outro*, é aquele que acompanhamos nos filmes. A um só tempo, o cinema de Sissako se faz abrigo provisório dos sujeitos filmados, acolhidos em seus enquadramentos, e morada, onde reside e se refaz o “eu” posto em cena: *lócus*, portanto, de uma dupla hospitalidade.

4.1. Errar, sem se perder

Rostov-Luanda foi um filme inicialmente exibido no âmbito da décima edição da “Documenta”, exposição quinquenal de Arte Contemporânea, realizada em 1997, em Kassel, na Alemanha. Esta foi a última edição da exposição antes da virada do milênio e teve, pela primeira vez, como diretora artística, uma mulher, Catherine David, que pautou seu tema central a partir da proposta de “olhar para o futuro”.⁹⁷ O “Documenta X” assina a co-produção de *Rostov-Luanda* e, de certa forma, o delineamento da curadoria dialoga com a construção do filme. Além de mirar um prognóstico do futuro, David propõe fazer uma revisão crítica das últimas décadas, concebendo, conforme o site da exposição, “uma série de ‘retrospectivas’ que lançam luz sobre tendências significativas do passado no período pós-guerra no sentido de realizar uma memória ‘retrospectiva pós-arcaica, pós-tradicional’ [...] e expor as omissões da historiografia da arte ocidental” (Documenta, 1997, tradução nossa).⁹⁸ O desenvolvimento de *Rostov-Luanda*, nesse sentido, aponta inclusive para algumas questões abordadas por Sissako um ano depois em *A vida sobre a Terra*, como o próprio realizador enfatiza.⁹⁹

Entre o olhar para o passado e o olhar para o futuro, ao procurar pelo amigo angolano que conheceu em 1980 na Rússia, Sissako busca retomar a esperança no futuro do seu continente, que ele teria vislumbrado a partir da independência de Angola (como o ouvimos falar em voz over, no filme). No entanto, é preciso confrontar-se com o desencanto de um país em guerra e com a resiliência de um povo, que desdobra em inúmeras outras buscas, o gesto de apresentar uma fotografia a desconhecidos e procurar por um amigo – algo que se tornou habitual para homens e mulheres que persistem a empunhar fotografias, a procura de desaparecidos nos confrontos angolanos. A trajetória pessoal do realizador e sua busca são atravessadas pelos tempos históricos dos lugares que ele escolhe percorrer, entre o deserto da Mauritânia, as vias cobertas de neve na Rússia, antiga União Soviética, e a paisagem

⁹⁷ Disponível em: <https://artmap.com/documenta/exhibition/documenta-10-1997>. Acesso em: 03 nov. 2023.

⁹⁸ No original: “In an effort to fix the position of the documenta at the end of the century, David also conceived a number of “retrospectives” that shed light on significant tendencies of the past postwar period in the sense of a “post-archaic, post-traditional, and post-national” memory [...], and sought to expose the omissions of Western art historiography”.

⁹⁹ Akin Adesokan (2010) destaca que *Rostov-Luanda* teria aberto caminho para *La vie sur Terre*, conforme sugestão do próprio realizador, em entrevista concedida a Anthony Kwame Appiah (2003).

tropical de Angola, com suas cidades assoladas pelos longos períodos de guerras, desde 1975, quando o país se tornou independente de Portugal e precisou lidar com disputas pelo governo entre grupos internos que só terminariam quase três décadas depois, em 2002.

A importância da Guerra Fria, bem como a influência da União Soviética no continente africano e nas suas diásporas apresenta-se de maneira substancial no filme que, não por acaso, termina com o percurso do realizador às margens do muro de Berlim, que separou concreta e ideologicamente dois projetos de mundo. A conexão de *Rostov-Luanda* com a Alemanha excede, assim, a co-produção e a realização do “Documenta X”, lembrando-nos não apenas das formas de realização e de financiamento dos filmes africanos no contexto europeu, mas também dos encontros e convergências traçadas junto aos povos africanos, para além das rotas transatlânticas. Através do filme, a perspectiva sobre os movimentos afro-diaspóricos é alargada, considerando inúmeros outros fluxos e lastros de solidariedade ou de beligerância que excedem o “Atlântico Negro”, tal como nos alerta Monica Popescu (2014), que destaca o modo com que *Rostov-Luanda* dá a ver as relações afrodiaspóricas para além da rota triangular traçada entre continente africano, as Américas e a Europa Ocidental durante a segunda metade do século XX.

O conceito de “Atlântico Negro”, cunhado pelo sociólogo inglês Paul Gilroy no início da década de 1990, compreende a cultura das populações negras para além da definição de fronteiras étnicas ou nacionais (longe, portanto, de uma concepção de identidade enraizada no território), reposicionando, assim, a noção de pertencimento que conecta os povos africanos, caribenhos, americanos e britânicos, por exemplo, a partir de uma cultura híbrida, forjada através de suas diásporas. Gilroy (2021) critica os anseios de um panafricanismo¹⁰⁰ que se embasam na noção de igualdade e de semelhança, mas que “não aspiram à solidariedade”, “como se ela [a conexão residual com a África] fosse apresentada como uma associação mítica e sentimental com uma grandeza perdida que necessita urgentemente ser restaurada” (Gilroy, 2001, p. 23).

¹⁰⁰ Como sugere Barbosa (2012), o “pan-africanismo nasceu da luta de ativistas negros em prol da valorização de sua coletividade étnico-racial. Sua marca original é a construção de visões positivas e internacionalistas acerca desta identidade, entendida como comunidade negra: africana e afrodescendente”. A primeira geração dos pan-africanistas data da metade do século XIX, endereçando-se à luta contra o colonialismo e o racismo, mais diretamente. Já a partir de meados do século XX, o pan-africanismo sofreria inúmeras críticas sobretudo considerando a defesa de uma unidade cultural afro-negra, incluindo aí a perspectiva de Gilroy. Para uma leitura mais detalhada acerca da diversidade de perspectivas sobre os pan-africanismos, sobretudo com a segunda geração a partir de 1920, assim como as críticas e questões suscitadas a seu respeito, ver Barbosa (2012).

Para o autor, seria preciso considerar o Atlântico, a partir de suas redes de comunicação, como base para uma perspectiva transnacional e intercultural da experiência negra e da sua relação com a modernidade ocidental. O conceito de diáspora ganha aí relevância por perturbar a concepção identitária que se vê restrita ao pertencimento racial, territorial ou étnico, tornando-se importante para repensar as questões ligadas à comunidade racial “fora de referenciais binários restritivos” (Gilroy, 2001, p. 239). Gilroy nos adverte, portanto, a respeito de outros laços de solidariedade para além daqueles que só poderiam se fazer codificados no corpo, na pretensa unidade de uma nação ou de uma cultura territorial fechada: “ao aderir a diáspora, a identidade pode ser, ao invés disso, levada à contingência, à indeterminação e ao conflito” (Gilroy, 2001, p. 19).

Sem desconsiderar a prolífica conceituação de Gilroy, mas apropriando-se dela, Popescu (2021) sugere pensar a importância de outras rotas também constituidoras das experiências negras diaspóricas, destacando, por exemplo, relações entre afroamericanos e japoneses, relações afroasiáticas e rotas comerciais e culturais através do Oceano Índico, além das ondas migratórias para a União Soviética e para a Europa Oriental após a Segunda Guerra em busca de oportunidades. Em relação a esta última, ela comenta:

Nem sempre é um corpo oceânico que transmite ou dificulta o transporte da cultura material e intelectual; levados pelas correntes políticas da Guerra Fria, os intelectuais de ascendência africana fizeram recuar as margens do Atlântico negro nas suas viagens para o leste europeu. O conflito global que era “frio” apenas para as superpotências do hemisfério norte criou escolhas políticas e culturais que expandiram as fronteiras do Atlântico Negro e os destinos tomados por ativistas culturais e políticos afro-americanos, das Índias Ocidentais e africanos (Popescu, 2021, p. 94, tradução nossa).¹⁰¹

O encontro entre um mauritano e um angolano na União Soviética na década de 1980, que fez do russo o idioma comum entre eles, permite ao filme retratar novos laços de solidariedade e de amizade a partir da experiência negra no leste europeu, tendo em vista a possibilidade de constituição de um tipo de “comunidade de sentimento e de interpretação”, que Paul Gilroy identificava a partir do Atlântico Negro,

¹⁰¹ No original: “It is not always an oceanic body that conveys or hinders the transport of material and intellectual culture; carried by the political currents of the Cold War era, intellectuals of African descent rolled back the rims of the black Atlantic in their travels to Eastern Europe. The global conflict that was “cold” only for the superpowers in the northern hemisphere created political and cultural choices that expanded the boundaries of the black Atlantic and the destinations taken by African American, West Indian, and African cultural and political activists”.

cuja capacidade de entendimento viria exceder quaisquer tipos de nacionalismos ou essencialismos.

Os vínculos provenientes da experiência diáspórica de africanos negros no leste europeu já havia sido retratada por Sissako em *Outubro* (1993), quando, em uma cena muito breve, o protagonista Idrissa encontra uma mulher negra em um terminal de metrô. Ao se verem, os dois não trocam nenhuma palavra, mas, na faixa sonora do filme, ouvimos as batidas de percussão de uma música que poderia ser identificada como tipicamente africana (nomeada nos créditos como “Percussões da Guiné”). O encontro entre os dois faz com que ambos se coloquem a dançar, mexendo os corpos e os braços em afinidade, enquanto homens e mulheres brancas os observam ao seu redor. Como parece improvável que a música seria executada organicamente na estação de metrô em Moscou, é como se a trilha sonora extradiegética invadissem a cena, de fora para dentro. Os personagens dançam brevemente, alheios aos olhares em seu entorno, até que o trem da mulher chega, ela se despede de Idrissa e embarca, enquanto ele continua a dançar solitariamente. Não sabemos se os personagens imigrantes em Moscou seriam contrerrâneos, mas o filme delinea a conexão entre eles, marcada não apenas por uma identificação racial e por sua condição de estrangeiridade, mas também através de uma memória coletiva que se faz em torno da execução da música e da dança partilhada entre os dois.

Esta cena é importante pois evoca a lembrança do continente africano, mas atualiza aquele que poderia ser interpretado como um signo da tradição. Ao dançar despretensiosamente sob o som das percussões da Guiné em uma estação de metrô em Moscou, os personagens imigrantes, à espera do próximo trem, não evocam o desejo de retorno a um mundo estável e inalterado, mas o seu desenraizamento, feito de fluxos e trocas perenes, como as práticas que constituíram o Atlântico Negro de Gilroy, que remetia a uma “tradição neotradicional”, a “práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade”, ou ainda, “um conjunto cultural irredutivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico, que não pode ser apreendido mediante a lógica maniqueísta da codificação binária” (Gilroy, 2001, p. 370).

A relação entre tradição e modernidade que Gilroy busca definir a partir da experiência diaspórica negra parece-nos pertinente para compreender os filmes de Sissako, por delinear não uma oposição entre uma e outra, mas suas correlações. A tradição, nesse sentido, não se definiria como um refúgio, ao qual seria possível

retornar, como sugerido pela perspectiva afrocêntrica que reivindica a tradição em busca de um ideal de autenticidade, como analisa Gilroy, de maneira crítica. Nesta perspectiva, o tempo seria compreendido de maneira homogênea e linear, vindo a ser “interrompido pela escravidão e pelo colonialismo”, sem produzir nenhum impacto sobre as tradições então reivindicadas. Para o autor, seria preciso pensar uma nova tradição: “a tradição que é redefinida aqui como a memória viva de um mesmo que é mutável”, “como uma maneira de falar sobre os processos aparentemente mágicos de conexão que derivam tanto da transformação da África pelas culturas da diáspora como da filiação das culturas da diáspora a África e dos traços africanos encerrados nessas culturas da diáspora”.

O termo “tradição” não está agora sendo usado nem para identificar um passado perdido nem para nomear uma cultura de compensação que restabeleceria acesso a ele. Ele não se encontra em oposição à modernidade, nem deve conjurar imagens íntegras da África que possam ser contrastadas com o poder corrosivo, afásico, da história pós-escravidão das Américas e do Caribe ampliado. [...] a circulação e a mutação da música pelo Atlântico negro explode a estrutura dualista que coloca a África, a autenticidade, a pureza e a origem em crua oposição às Américas, a hibridez, a crioulaização e ao desenraizamento. Todos eles são elementos desordenados em uma história de hibridação e mesclagem que inevitavelmente desaponta o desejo de pureza cultural e, portanto, de pureza racial, qualquer que seja sua origem. Como esses e outros casos em mente, pode fazer sentido tentar reservar a ideia de tradição para as qualidades anônimas, evasivas e minimalistas que possibilitam esses discursos da diáspora (Gilroy, 2001, p. 370-371).

Ao abordar os percursos entre os países, *Rostov-Luanda* também reordena diferentes temporalidades, retomando não apenas acontecimentos históricos, como a Guerra Fria, as independências pós-coloniais, a guerra civil em Angola e a virada do milênio que se aproximava, mas também o passado e o presente vivido e relatado pelos homens, mulheres e crianças que Sissako encontra. Assim, tal como a relação com o território é atravessada pelos movimentos diaspóricos retratados, a relação com o tempo também se vê cifrada por partidas e chegadas, entre o que ficou, o que se perdeu e o que de novo se apresenta – o que, se pensarmos a partir de Gilroy, lança-nos para longe da evocação de um tempo homogêneo, linear e unidirecional.

Em *Rostov-Luanda*, o gesto de Sissako de retornar à casa materna, vestido com uma túnica tradicional, um *boubou* azul claro, poderia remeter, à primeira vista, ao gesto de buscar, através deste retorno, o reencontro com o passado original, idealizado, deixado de fora da história. No entanto, como veremos ao longo do filme,

ao retornar à Mauritânia e ao buscar pelo amigo que voltou para casa, em Angola, Sissako destina um olhar para o presente, pouco interessado na busca pelo passado que se perdeu, mas rumo à aventura que lhe espera no percurso em um continente plural, apreendido a partir de sua própria experiência, que tornou possível a hibridez e a mesclagem entre os lugares e os tempos. Traçando um paralelo já iniciado aqui, pode-se dizer que a relação com a história e com a memória no filme, apresenta-se a partir da fragmentariedade temporal que Gilroy observava a partir da música transatlântica, como notamos em *Outubro*, na cena em que descrevemos. Como analisa Mônica Marchesi (2013, p. 109), a partir de Gilroy,

[...] a música age no Atlântico Negro como uma memória curta, fragmentada, descontínua, rizomática, cumprindo dessa maneira, muito mais do que a memória longa, a função de perpetuação das experiências entre as comunidades. Ela instaura uma “temporalidade sincopada” feita, como a própria frase musical, de nodos e pausas por onde o tempo – passado ou presente – escorre de maneira não homogênea.¹⁰²

No primeiro plano de *Rostov-Luanda*, Sissako atravessa um portão em um muro de adobe, andando logo atrás de um homem que parece indicar o caminho. Enquanto caminha, ele permanece com os braços para trás, em sinal de respeito, até que se aproxima de outro homem que lhe espera adiante, com um véu branco sobre a cabeça e um *boubou* azul claro, parecido com o que o realizador aparece vestido. Sissako é apresentado e abraçado, recebendo as boas-vindas daquele que lhe aguardava. A câmera filma este primeiro encontro à distância, em um plano aberto. Não ouvimos a conversa, apenas seus murmúrios. No plano seguinte, no interior de uma casa, o homem que lhe recebeu aparece sentado no chão sobre um tapete no centro da imagem. Em semicírculo, sentam-se ao seu lado Sissako e uma mulher idosa, que vemos inicialmente apenas de costas, com uma *mulafa* verde estampada cobrindo todo o seu corpo. Apesar de estar posicionado em uma situação de

¹⁰² A relação entre a memória curta e a memória longa evocada por Marchesi refere-se à distinção feita por Deleuze e Guattari, conforme pontua a autora: “A memória curta é de tipo rizoma, diagrama, enquanto que a longa é arborescente e centralizada (impressão, engrama, decalque ou foto). A memória curta não é de forma alguma submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatidade em relação ao seu objeto; ela pode acontecer a distância, vir e voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade [...] A memória curta compreende o esquecimento como processo” (Deleuze; Guattari *apud* Marchesi, 2013, p. 109).

conversa, o homem, que sabemos ser um parente de Sissako, parece dirigir-se diretamente ao espectador, referindo-se aos outros dois sentados a seu lado na terceira pessoa. Não é, portanto, o realizador que primeiro narra sua chegada, mas o homem que ele escolhe visitar e que permanece a falar, dirigindo seu olhar sempre para baixo:

Obrigado por sua visita. Estou muito feliz que Abderrahmane e Touelé vieram. Este filho é daqui, assim como seus parentes. Estou muito feliz, por que? Não vejo Abderrahmane desde que ele era uma criança. Ele nasceu em Kiffa. Esta é a casa de sua mãe. Esta é a casa de seu tio Mohammed. Há algumas pessoas que partem para a França para estudar e que nunca voltam. Eles nem pensam sobre isto. O que Abderrahmane fez é honroso. Para dizer abertamente: “Estou indo para Kiffa, para ver meus parentes e a casa em que nasci”. No entanto, ele diz que tem um amigo angolano que ele não vê há 16 anos, e que ele está indo para Angola para buscar pelo amigo. Então, eu o perguntei: “Por que gastar seu dinheiro para ir à Angola, com todos os riscos envolvidos e perder seu dinheiro?” Ele respondeu: “Primo, é verdade, mas também é verdade que o homem nasceu para viajar, para sofrer, para encontrar pessoas, aprender hábitos e costumes. Eu estou indo à Angola para viver minha aventura e ser um aventureiro”.

Enquanto ouvimos sua fala, o filme articula, na montagem, planos fechados de Sissako e de Touelé, assim como imagens da casa com atenção a suas paredes, portas e quintais, e um plano muito breve de uma rua, em Kiffa. A satisfação com o retorno de Sissako, após décadas longe dali, é enfatizada pelo narrador, que reforça sua percepção a respeito de quem optou por viver em um país estrangeiro, sem nem olhar para trás, a partir de um juízo de valor que enaltece a trajetória do realizador à sua frente. Enquanto escuta o comentário de seu primo (não sabemos se este é, de fato, o laço de parentesco entre eles ou se seria apenas um modo de dizer), Sissako permanece em silêncio a seu lado, assim como Touelé, a mulher ali presente, que apenas balbucia concordando com o que é dito. Mesmo presente, Sissako permite que o outro ocupe-se de parte da narração de sua história, posicionando a câmera diante do tapete, como se o espectador viesse a ocupar um espaço no pequeno círculo ali formado, sendo incluído parcialmente na conversa. Aliás, parece ser ao espectador ou à espectadora a quem seu primo agradece a visita; ou ao cinema, em última instância. Este apresenta-se aqui como dispositivo convidativo, que não nos convoca a apenas ver e ouvir como *voyeurs* (capazes de ver sem ser vistos), mas nos faz adentrar no jogo da visão e da escuta, que abre um espaço para nossa presença, nós também como estrangeiros, diante dos limites dos enquadramentos e da

montagem, entre o visível e o invisível, o audível e o inaudível.¹⁰³ Não adentramos à casa de alguém como intrusos, nem seguimos os passos de Sissako como vigias, mas somos convidados a seguir com ele, a nos arriscarmos no encontro com o outro – esse estranho que, no entanto, aparentemente nos receberia na sala de estar.

O silêncio de Touelé, que volta a aparecer no filme, destaca-se, diante das vozes de Sissako que pouco depois ocupará a narração em voz over no filme e do primo que iniciara o relato. Se a mãe do realizador, que viveu naquela casa, não está presente, é Touelé quem faz as vezes dessa presença materna, identificada como sua babá, quando criança. Não sabemos nada sobre a relação social e familiar da babá, mas apreendemos algo da relação afetiva que se constituiu entre eles, pelo modo com que ela segura sua mão e acompanha Sissako, zelando carinhosamente por ele, em sua partida para longe dali. É diante dos olhos dela, que vemos passar as areias do deserto, enquanto ouvimos os alertas do primo de Sissako a respeito de sua viagem, através do encadeamento produzido pela montagem.

O retorno à casa familiar ainda motiva uma pequena festa, onde todos se sentam em círculo para ouvir a kora, instrumento de cordas típico do oeste africano, tocado por uma das mulheres, e o canto sobre o profeta Maomé, o “pioneiro de Hégira”, como anuncia a canção. Antecipando a viagem de Sissako, a referência à Hégira, na canção cantada provavelmente em *hassanyia*, traduzida pelo filme nas legendas, evoca a emigração de Maomé de Meca para Medina, iniciando a expansão árabe-islâmica e o processo de conquista territorial do Império Árabe (Lannes, 2013). Enquanto todos e todas se sentam em círculo para cantar durante a noite, reforçando o vínculo comunitário local, o realizador se prepara para percorrer um país, onde o encontro entre sujeitos de diferentes origens e culturas produz outros laços.

¹⁰³ Destacamos que o espaço reservado ao espectador é sempre parcial, frustrado no desejo pleno de ver e, como sugere Comolli, do “desejo utópico de estar em cena”. Tal como assevera o autor, o desejo do espectador de cinema seria justamente “ser identificado por alguma coisa que se passa na tela – duração, enquadramento, luz, som, mas também personagem, gesto, fala, relação – como corpo participante, terceiro incluído, invisibilidade projetada no visível. Nesse sentido, o lugar do espectador é solicitado a se transformar no decorrer da sessão, passando de um lugar de conforto a um lugar de perigo, evoluindo de uma esfera passiva inicial para um engajamento mais ativo, de uma espécie de vaga saciedade do visível para uma disponibilidade para o trabalho do invisível – que se faz simultaneamente pelos violentos jogos do fora-de-campo, pela recorrência, pela volta ao apagamento, por essa consciência flutuante de que o olhar investido no filme é inteiramente incompleto, impreenchível, cegado e cegante [...]. Apenas o cinema, parece-me, pode, ao mesmo tempo tensionar e torcer o mecanismo do olhar, incitar o espectador à sua própria transformação crítica, fazer cintilar o invisível como a superfície mesma do visível” (Comolli, 2008, p. 142).



Figura 59: Fotogramas de *Rostov-Luanda* (Sissako, 1997), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 58.

A passagem de Sissako da Mauritânia para Angola retrata, de maneira sutil, o trânsito a partir de uma cultura aparentemente atávica para uma cultura compósita, de uma relação de filiação para a extensão, como sugere Édouard Glissant, cujos escritos são relativamente contemporâneos à teorização de Gilroy, a que fazíamos referência. Glissant caracteriza como povos atávicos aqueles para os quais o indivíduo é concebido “a partir de sua participação na comunidade”, como um “elo da cadeia de filiação”. A cultura atávica baseia-se em um mito fundador, “é aquela que parte do princípio de uma Gênese e do princípio de uma filiação, com o objetivo de buscar uma legitimidade sobre uma terra que a partir desse momento se torna território” (Glissant, 2005, p. 72). O enraizamento da comunidade no território a autoriza a considerá-lo legitimamente seu, o que pode fazer, segundo Glissant, com que a comunidade compreenda que adquiriu o direito a aumentar seus limites. Neste caso, a legitimação da presença da comunidade, atrelada à uma concepção de universalidade, daria lugar a um dos fundamentos da expansão colonial, no caso do Ocidente. A relação de filiação leva a identidade a ser compreendida a partir de uma raiz única, fixa e, muitas vezes, intolerante, “que exclui o outro como participante” (Glissant, 2005, p. 75). Apesar de não fazer referência às comunidades islâmicas, Glissant caracteriza como povos atávicos tanto aqueles que se alinham às mitologias ocidentais, quanto alguns povos ameríndios nas Américas, por exemplo.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Glissant (2005) menciona a oposição encontrada frequentemente entre culturas atávicas e compósitas, destacando como no caso do Caribe não haveria uma cultura atávica porque os ameríndios teriam sido quase todos dizimados. No entanto, ele sugere: “se considerarmos um país como o México, perceberemos imediatamente que existe ali uma cultura atávica, que corresponde à

Nas sociedades compósitas, por outro lado, “a noção de identidade se realiza em torno das tramas da Relação que compreende o outro como inferência”. A comunidade não se inscreveria mais na relação de legitimidade própria à *filiação*, mas na convivência com o Outro, compreendida a partir do que Glissant entende como *extensão*. Conforme o autor, “se a legitimidade é rompida, a cadeia de filiação não tem mais sentido e a comunidade erra pelo mundo, sem mais poder reivindicar uma necessidade primordial” (Glissant, 2021, p. 78). As sociedades compósitas, nesse sentido, seriam aquelas nascidas do contato entre as culturas, quando a legitimidade é substituída pela eventualidade, que dá lugar ao que Glissant compreende como processos de criouliização, tomados a partir da experiência antilhana, em que a identidade seria “forjada na diferença, na multiplicidade, na relação ainda em processo” (Pinto; Bernardes, 2019). Isso não significa que as sociedades compósitas estabeleceriam relações mais harmônicas no trato com a diferença. Afinal, como sugere Glissant, é preciso então, confrontar “não apenas o outro, o diferente, mas também – algo ainda mais árduo – as turbulências da extensão” (Glissant, 2005, p. 82). Para o autor,

[...] a antiga violência intolerante da filiação está hoje empurrada na violência anarquizante do choque das culturas, em que nenhuma projeção impõe sua linha e em que, repitamos, a legitimidade (de onde provém a sucessão imperativa da ordem das razões, associada à ordem das possessões e das conquistas) se desfaz (Glissant, 2021, p. 89).

A circulação de mundos que Sissako encontrará em Angola localiza-se próxima à extensão, diante de um emaranhado de diversidades, uma “agregação de dispersos”, como diria Glissant, reunida a partir de um longo período de guerras que se sucedeu à independência pós-colonial do país.¹⁰⁵ Não sugerimos, com isso, que a comunidade encontrada em Kiffa seja uma comunidade em que se impõe a violência enraizada da filiação, que só poderia aniquilar ou absorver o outro, como sugere o

cultura dos ameríndios – a cultura dos Chiapas – e uma cultura compósita, que é a cultura geral do país mexicano atual” (Glissant, 2005, p. 72). Além do México, Glissant ainda menciona os casos do Peru e da Colômbia.

¹⁰⁵ Se a Mauritânia foi o último país sob colonização francesa a se tornar independente em novembro de 1960, Angola tornaria-se, por sua vez, o último país sob colonização portuguesa a proclamar sua independência, também em novembro, mas quinze anos depois. A expectativa em torno da liberdade alcançada a partir então foi, no entanto, fraturada pela disputa interna pelo governo visada por três diferentes grupos que participaram do processo de Proclamação da República Popular de Angola em 1975: a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para independência Total de Angola (UNITA) (Avila, 2022).

autor, mas acreditamos que o modo com que Sissako a apresenta leva-nos a supor que, ali, a identidade se constitui a partir de uma relação endógena, própria à reprodução das semelhanças.

Enquanto, ao adentrar ao portão, na primeira cena de *Rostov-Luanda*, Sissako encontra um parente que lhe aguarda e, depois, acompanhará o rito coletivo do canto entoado em comunhão; por outro lado, para procurar um amigo em Angola, ele adentra à casa de desconhecidos e se depara com uma diversidade de sujeitos, cujas trajetórias foram marcadas pelos encontros que se impuseram em suas vidas. Uma porta, mesmo aquela que Sissako adentra na última cena do filme, quando Baribanga finalmente é encontrado, permanece sendo espaço não de chegada, mas de passagem e de travessia, de um processo contínuo de errância, como o abismo descrito por Glissant, que se abre e se fecha continuamente à Relação,¹⁰⁶ “onde erramos sem nos perder”.



Figura 60: Fotogramas da primeira e da última cena de *Rostov-Luanda* (Sissako, 1997).

4.2. No rosto do Outro, procurar um amigo

Após a passagem por Kiffa, *Rostov-Luanda* se estrutura a partir de algumas cenas filmadas nas ruas, estradas ou espaços públicos (primeiro na Rússia, depois em Angola, chegando, por fim, à Alemanha). Os registros de trânsitos e fluxos entre

¹⁰⁶ A noção de “Relação” estrutura o pensamento de Glissant, ligada à constatação do encontro múltiplo da diversidade dos povos, a partir de uma totalidade aberta, em movimento. A Relação “é o esforço ilimitado do mundo: que ele se realize em totalidade, ou seja, que escape do repouso”, “a Relação não retransmite nem religa aferentes, assimiláveis ou aparentes em seu único princípio, pela razão que ela sempre os diferencia e os desvia do totalitário – pois sua obra está sempre mudando cada um dos elementos que a compõe e, conseqüentemente, a relação que nasce deles e que os muda novamente” (Glissant, 2021, p. 201). Conforme Elnice Rocha, “a Relação [para Glissant] é a força poética (a energia) do mundo mantida viva em nós *ce qui se fait du monde et ce que s’en exprime* (“o que se faz a partir do mundo e que dele se expressa”). É a força que irradia, dispersa; é a força relativa que difrata e se contrapõe, portanto, ao conceito absorvente, totalitário de “unidade”, que é a força que concentra. É o imaginário da totalidade, que transmuta a loucura do mundo em um caos *unvisageable*, isto é, possível” (Rocha, 2002, p. 35).

espaços e lugares são apresentados de maneira alternada a planos fixos que compõem pequenos retratos das pessoas entrevistadas, a quem o realizador endereça a fotografia de Baribanga esperando que o amigo seja reconhecido, enquanto passa a saber algo de suas vidas, recolhendo breves relatos autobiográficos. Durante as entrevistas, na maioria das vezes Sissako permanece no fora-de-campo, em silêncio. O difícil trânsito, como supomos, entre os idiomas falados pelos personagens lusófonos e o realizador francófono não transparece nas imagens. Diferentemente de seus filmes posteriores, não há a presença de um tradutor e, estando em cena, Sissako parece compreender o português falado por seus interlocutores, sem no entanto dizer quase nenhuma palavra nesse idioma. Apenas quando encontra o homem que lhe faz descobrir a origem de Baribanga, observamos Sissako a conversar com ele, em russo.

A fotografia do amigo, que foi enviada a Sissako por sua antiga professora de russo em Moscou, transfigura-se ao longo do filme. Aos poucos, ao contrário de inscrever uma relação indicial, que tornaria possível identificar os traços de Baribanga, a fotografia passa a convocar novas aparições, externas à materialidade da imagem. Isso ocorre não apenas pelo modo com que o filme registra as pessoas que, neste percurso, tomam a fotografia em suas mãos e dirigem a ela seus olhares, mas pela forma com que o próprio realizador, através da narração em *voz-over*, nos conduz a compreendê-la – gesto reforçado pela montagem do filme. Destacamos abaixo quatro trechos da narração de Sissako de maneira contínua, apresentados enumerados apenas para fins analíticos, preservando a ordem da sua fala no filme, a fim de tornar evidente o modo com que a fotografia e a presença de Baribanga são abordadas gradualmente:

1. Eu olho esta imagem, Baribanga está atrás de mim, à direita. Estou sentado na primeira fila, segurando um brinquedo peludo. Eu reconheço Baribanga. Suas feições são de uma liberdade estimada.
2. Na busca por Baribanga, comecei a me perder. Em um mundo que era seu e que o viu crescer. Juntando fragmentos aqui e ali, a tentar recompor sua imagem. Todo mundo aqui é familiar com o ato de buscar um descendente.
3. Ninguém reconhece Afonso Baribanga. O instinto de amizade é um remédio contra a perdição. Somente os olhos não estão à deriva. Eles oferecem uma muralha segura e frágil, em face à desolação. Como se todos os olhares colocados nesta foto revivessem uma velha cumplicidade.
4. Retorno à Luanda. A esperança tornou-se de novo familiar. Essa esperança que nós dois partilhamos como muitos africanos da minha geração. A memória de Baribanga se torna turva. Não que o tenha esquecido, mas suas características se desenham em novas faces às quais minha busca me leva. Essas são as características de um amigo.

Quando, logo no início da narração, Sissako identifica Baribanga na fotografia, somos apresentados às imagens das ruas de Luanda, observando o movimento dos carros e dos pedestres, tornando impossível a identificação imediata do rosto de Baribanga que só será apresentado quando o senhor Silva, o antigo atendente de um dos pontos de encontro em Luanda, o bar Biker, é entrevistado na rua. É então que o filme corta, finalmente, para um plano fechado que dura apenas cinco segundos, em que vemos o grupo de estudantes reunidos na fotografia em preto e branco, junto ao registro da professora e do jovem Sissako à frente e Baribanga atrás dele. Ainda assim, o tempo de exposição da imagem torna impossível reter o rosto do amigo por quem ele procura. O filme segue entrevistando outras pessoas e continuamos a ver a fotografia apenas manipulada em cena, às vezes em um plano um pouco mais fechado, às vezes em um plano aberto. Já ao fim do filme, quando Baribanga é finalmente reconhecido, a fotografia é filmada com a câmera na mão, em zoom, movendo-se de um lado para ao outro e pela primeira vez o rosto de Baribanga ocupa toda a tela, por cerca de mais cinco segundos, com a câmera trêmula.



Figura 61: Fotogramas de Rostov-Luanda (SISSAKO, 1997), em que se vê a fotografia de Baribanga em destaque.

Ainda que a narração reflita a respeito da imagem de Baribanga, o filme opta por não sobrepor a fala do realizador à fotografia, evitando que o/a espectador/a pudesse traçar relações diretas entre imagem relatada e relato. Somos apresentados, portanto, às reflexões de Sissako, sem o referente da imagem. No seu lugar, o filme nos oferece as imagens dos espaços percorridos. Aos poucos, a descrição poética de Sissako a respeito da memória e da imagem do amigo lança-nos para fora da inscrição do rosto e do olhar que ele procura. Pouco interessa ao filme que nos detenhamos sobre as feições de Baribanga e possamos apreender algo que se inscreve em seu

semblante sério e em seu olhar, ou ainda, no que se inscreveria no encontro entre asiáticos e africanos na União Soviética registrado pela imagem.

A fotografia deixa de se valer de sua natureza reiterativa ou tautológica e, no lugar de uma presença ausente, do “isto-foi”, de que falava Roland Barthes, ela se torna lugar de uma ausência “presentificante”, através dos inúmeros encontros que a busca pelo amigo perdido possibilita, como o realizador assevera: “suas características se desenhavam em novas faces às quais minha busca me leva”. O último trecho da narração que citamos acima é sobreposto, na montagem, às imagens de crianças, algumas vezes acompanhadas de adultos, nas janelas de um prédio popular. As faces às quais Sissako refere-se não são apenas aquelas de seus entrevistados, mas também das pessoas anônimas que ele descobriu pelo caminho.

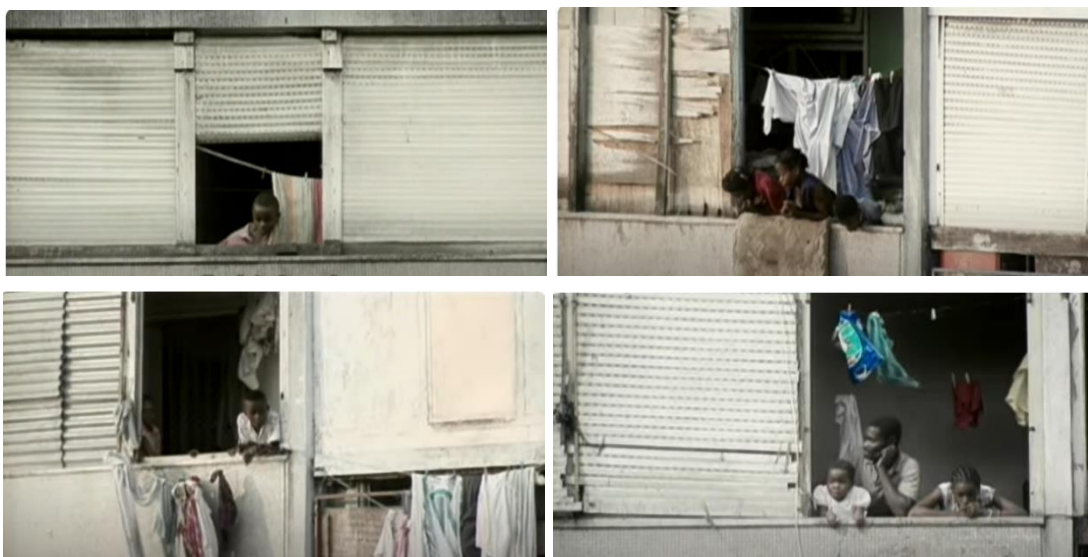


Figura 62: Fotogramas de Rostov-Luanda (Sissako, 1997), apresentados em sequência consecutiva.

A busca pelo rosto de Baribanga no rosto dos desconhecidos que Sissako encontra levará o filme a produzir seus próprios retratos. Em alguns casos, o enquadramento da câmera em planos fechados apenas acolhe os rostos dos entrevistados, apanhando suas feições e olhares; em outros, o realizador parece pedir para que eles posem para a câmera e os registra em um plano fixo durante alguns segundos. Algumas vezes, o cinema é convidado a adentrar nas casas dos entrevistados, registrando não apenas seu semblante, mas seus pertences e objetos. Em uma das cenas, em Humpata, no interior de Angola, vemos Sissako em uma feira ao ar livre, filmada primeiro de dentro do carro do motorista, Eurico, e depois em

planos fixos externos em que vemos vários homens, crianças e mulheres reunidas junto a bancas de legumes e vegetais. O plano seguinte aparece inteiramente preenchido com os corpos de inúmeras crianças e adultos, todos pretos retintos, que se colocam no entorno de Sissako enquanto ele persiste a perguntar por Afonso Baribanga, apresentando a fotografia em suas mãos. Algumas crianças devolvem seu olhar para a câmera no primeiro plano, mas a maioria parece curiosa com a presença daquele “estrangeiro” e sua fotografia. A esta cena, a montagem sobrepõe o terceiro trecho da narração que citamos acima, que endereça aos olhos a capacidade de resguardar os sujeitos, em face à desolação.



Figura 63: Fotogramas de Rostov-Luanda (Sissako, 1997), apresentados em sequência consecutiva.

Nesta cena, a câmera destaca em certo momento a presença de uma família branca no entorno daquela pequena multidão. É ela que o filme irá acompanhar logo depois. Inicialmente, o pai, a mãe e um de seus filhos pequenos posam para a câmera imóveis por alguns segundos, apoiados em uma carroça vazia provavelmente na porta de sua casa. Em seguida, os vemos sentados atrás de uma mesa de jantar, dispostos diante da câmera de modo que todos sejam vistos. Vemos, novamente, o pai e a mãe, além de quatro crianças e um bebê de colo. O pai, um senhor de idade avançada, começa falando sobre suas origens. Nasceu em Humpata, como seus pais e como sua esposa. Naquela cidade, onde todo mundo se conhece, seus irmãos têm inúmeros filhos. Cada um tem seis, dez, oito, sete, treze... Ele mesmo tem nove, enfatiza. Enquanto comenta sobre o número de sobrinhos e de netos da sua mãe, a câmera fixa registra os rostos de alguns de seus filhos em primeiro plano que o filme articula na montagem avizinando estes pequenos retratos através de cortes secos. Em seguida, vemos a avó sentada fora de casa, mirando fixamente a câmera. O pai, que não é identificado em momento nenhum pelo seu nome, comenta sobre a visita da equipe do filme a sua casa:

[...] a presença dos senhores aqui é como se eu tivesse visto Deus no céu, porque a gente nunca viu coisa assim e os senhores, a nos procurarem neste momento, eu acho que já é uma coisa muito boa. Estamos habituados a viver isolados. Vê-se a televisão, vê-se isto, vê-se aquilo, mas ninguém sabe o que está a passar. E, agora, os senhores que estão à procura, virem nos ver, nós agradecemos muito. Obrigado!

Enfaticamente, ele agradece por ter sido visto e ouvido pelo cinema, sem ter a dimensão sobre o que significa, de fato, tomar parte naquele documentário, que em muito se diferencia dos registros televisivos. Sua satisfação, no entanto, parece ser pela simples descoberta; pelo fato de ter sido, ele mesmo, encontrado pelo cinema. Esta cena torna evidente o gesto duplo de hospitalidade sobre o qual mencionamos: enquanto a família de agricultores recebe o cinema em sua casa, este último trata de acolher, por outro lado, sua presença em suas imagens e sons.



Figura 64: Fotogramas de *Rostov-Luanda* (Sissako, 1997), em sequência consecutiva.

Esta família que o filme encontra, nas bordas da feira em Humpata, constituída em torno da avó branca provavelmente descendente de portugueses pobres, que decidiu se estabelecer no interior de Angola e talvez nunca tenha saído dali, dá lugar a uma variedade de feições, traços e matizes. Pouco depois, as crianças são reunidas provavelmente com seus primos na porta de casa, para que o cinema possa registrá-los juntos. Seus rostos, suas presenças e aparências variadas retratadas pelo filme apontam para uma relação de descendência que se torna múltipla, tal como seria recorrente nas sociedades compósitas, descritas por Glissant, constituídas a partir de encontros variados, longe de uma estrutura matricial única e exclusiva, do “mistério sagrado da raiz única” escondida na violência intolerante da filiação, mas próxima da aleatoriedade da extensão, essa “transversalidade. Infinito quantificável, quantidade que não se realiza. Emaranhado que não se esgota.” (Glissant, 2021, p. 85).

4.3. Conjunções temporais

Em certo momento do filme, um plano muito breve mostra-nos uma mulher negra, com um *hijab* preto sobre a cabeça e uma máscara de acrílico sobre o rosto (como um aparelho de proteção). Com um detector de metais nas mãos, ela rastreia em silêncio o chão em meio ao mato, como quem está à procura de bombas e granadas que não explodiram. Acompanhamos o trabalho desta mulher solitária, sem ouvir sua voz, nem saber nada da sua história. No entanto, seu gesto evoca o presente vivido, o cotidiano da guerra, constantemente rememorada pelos entrevistados – ainda que àquela altura os confrontos ainda não houvessem terminado. O filme, então, corta para um plano aberto em que vemos um desfile de carnaval local. Inicialmente, vemos grupos de mulheres enfileiradas, de vestidos brancos, a cantar e dançar em sua própria língua (que não podemos entender e o que o filme opta por não legendar), ao som de vários instrumentos de percussão. Um corte seco apresenta-nos uma mulher preta parada na porta de casa por alguns segundos. No interior de casa, logo depois, ela conta que saiu de Ogiva para Lubango por motivo da Guerra e regressou em 1989 para trabalhar para reconstruir o país. Antes disso, ela diz que é professora por gostar de ensinar e por ser este o único ofício capaz de “iluminar” as pessoas. Dirigindo-se ao realizador no antecampo, ela diz: “o senhor também está aqui porque foi na escola, se não tivesse ido à escola, não sabia de nada”. O filme, no entanto, não parece aderir ao discurso elogioso da cultura letrada e da instituição escolar,

tipicamente ocidentalizada, optando por intercalar imagens do desfile popular, passando diante de uma escola técnica, com trechos da entrevista, enfatizando a coexistência entre modos de ser, de pensar e de existir em um país cuja independência pós-colonial (que ainda incide sobre a subjetividade de seus povos) foi sucedida por inúmeras guerras, onde é preciso viver, partir, retornar e festejar, enquanto se rastreia o chão à procura de explosivos.

O espaço percorrido desdobra-se na relação com o tempo que, como sugere Achille Mbembe (2018, p. 216), tendo em vista a experiência negra, é “um tempo paradoxal, porque nunca é plenamente um tempo presente sem que seja totalmente apartado do passado e do futuro. É um tempo com durações diferenciais, submetido a duas leis, a do deslocamento e a da simultaneidade (coocorrência)”.¹⁰⁷ No caso de Angola, especialmente, o tempo é ainda o tempo da ruína e da destruição que se inscreve no espaço, como observamos nos edifícios e estátuas com marcas de bala registrados em *Rostov-Luanda*: “o tempo se vive, se vê e se lê na paisagem”, como propõe o autor.¹⁰⁸ No caso das experiências diaspóricas registradas por Sissako e da necessidade de retomar a esperança em uma “liberdade estimada” no período pós-colonial, como a sua narração, é preciso vislumbrar não apenas o tempo que se vive e se vê, mas aquele se imagina e se inventa nas malhas da extensão, desenhando-se a partir do encontro entre os povos. Afinal, como sugeria Glissant, “a extensão não é apenas espaço, ela é também seu próprio tempo sonhado”.¹⁰⁹

A coocorrência de distintas temporalidades complexifica-se em *A vida sobre a terra*, quando a virada do milênio anuncia-se sob a lembrança da colonização evocada

¹⁰⁷ Mbembe analisa a inscrição do tempo a partir da ficção negra contemporânea, observando como nos romances negros o tempo “representa sempre uma área heterogênea, irregular e fragmentada da experiência humana”, assim como a escrita estaria “preocupada em descrever os processos de transmutação do tempo e também do empilhamento dos tempos” (Mbembe, 216). Ainda que a análise do autor dedique-se à literatura de ficção, compreendemos que, em sua análise a respeito do tempo, o autor remonta à experiência negra de maneira geral produzida sob a lembrança do potentado colonial, ao mesmo tempo, como “desastre originário” e como “máquina de produção do desejo” a que é preciso recusar (Mbembe, 2018, 213).

¹⁰⁸ Neste caso, para pensar o tempo negro, o autor menciona e analisa brevemente o romance *La Polka*, do autor togolês Kossi Efoui, traduzido no Brasil como “A encruzilhada” e publicado pela Editora Temporal em 2023, descrevendo o tempo da ruína que passa equivaler a lembrança à visão: “Relembrar é ver, literalmente, o vestígio deixado fisicamente no corpo de um lugar pelos acontecimentos do passado” (Mbembe, 2018, p. 219, grifos do autor).

¹⁰⁹ Como propõe Glissant (2021, p. 90), “durante séculos, o trabalho ocidental de ‘generalização’ constituiu em fazer equivaler os diversos tempos comunitários, na tentativa de conferir a seu florescimento uma ordem hierárquica. Com o panorama resolvido e as equidistâncias definidas, haveria lugar para voltar a uma ‘degeneralização’ não menos necessária? [Dirigir-se] Não a um exagero renovado das especificidades, mas a uma liberdade total (sonhada) de suas relações, aberta no próprio caos de seus confrontos”.

nos textos de Aimé Césaire e no retorno encenado por Sissako, que avizinha o presente vivido e a memória de outros tempos. A volta para a casa paterna, neste caso, não nos coloca diante de uma sociedade compósita, como a de Angola em *Rostov-Luanda*, mas também muito se difere daquela que se revela no retorno à Kiffa, na Mauritânia, apresentada através de suas relações de semelhança e de parentesco. A tradição à qual Sissako mira a partir do retorno ao interior do Mali, em Sokolo, melhor seria caracterizada como uma “tradição neotradicional”, como diria Gilroy, “uma memória viva de um mesmo que é mutável”, como já mencionamos. Aparentemente alheia ao anúncio da virada do milênio, Sokolo não se apresenta de maneira estática, parada no tempo, mas reencontrá-la é o que permite a Sissako “ouvir o amanhã passar”, retomando as palavras Aimé Césaire citadas por ele.

Diferentemente do rito hospitaleiro encenado em Kiffa, em que o realizador é recebido com alegria pelo tio no pátio de casa, vestido adequadamente para a ocasião; em Sokolo, ele apenas anuncia seu retorno na carta lida por seu pai ao amanhecer. Enquanto ouvimos a voz de Sissako, vemos seu pai a iluminar a carta com uma lanterna em punho, no interior do quarto de sua casa, como quem acabara de acordar, ainda sentado em sua cama, diante do mosquiteiro que certamente havia lhe guardado durante a noite no quarto vazio. Esta é a única cena em que seu pai sorri. A carta adentra, portanto, um espaço de intimidade do pai que, depois disso, não o receberá em sua própria casa, nem terá a alegria do reencontro com o filho registrada pelo filme. Os dois parecem se entender, cada um a seu modo, vestindo-se e portando-se à sua maneira, através do cotidiano partilhado. Se a cena da hospitalidade familiar não é, desta vez, performada, não se presume, por outro lado, que o acolhimento esteja ausente.

A evocação do poema *Cahier d'un Retour au Pays Natal*, de Césaire, cujos trechos são lidos por Sissako em sua narração em voz-over, embaralhados à carta destinada a seu pai, oferece-nos uma leitura singular do poema. Declamadas no filme as palavras de Césaire reposicionam-se no presente de Sokolo, mais de meio século depois que elas haviam sido escritas pela primeira vez. A narrativa que Sissako compõe a partir de sua visita ao vilarejo e de sua presença em cena, remete a uma experiência pessoal que, sem se tornar solipsista, se constitui voltada para fora; como no caderno de Césaire, o retorno a si mesmo dirige-se a uma experiência coletiva. No entanto, o realizador recusa-se a adentrar inicialmente, como o poeta, nas “profundezas do eu e [na] libertação dos monstros do inconsciente”, revelando-se

apenas na medida em que sua presença (com seu corpo, seu rosto, sua voz e seus percursos) torna-se exposta ao outro, em sua circulação pelo mundo.

4.4. Reler um poema, por uma humanidade que vem

Cahier d'un Retour au Pays Natal, traduzido no Brasil como “Diário de um Retorno ao País Natal”, é conhecido por ser resultado de um processo de escrita e reescrita que durou quase vinte anos. A primeira versão do texto, publicada em agosto de 1939, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, ganharia ainda três outras versões diferentes publicadas em diferentes lugares nos anos de 1942 e 1947. A versão considerada definitiva é aquela citada nos créditos de *A vida sobre a Terra*, publicada em 1956, pela editora Présence Africaine. O título do texto que menciona, originalmente, um caderno e não um diário, como na tradução para o português, pode ser compreendida como uma referência ao contexto e à provisoriedade de sua escrita inicial.

Como observa Olga Hel-Bongo (2019), Césaire teria iniciado sua escrita ao viajar para a Croácia com um amigo e, de lá, mirar uma ilha chamada Martininska, que o faria rememorar sua terra natal, na Martinica. Por ter em mãos apenas um caderno de notas, teria sido nele que os primeiros versos do poema se esboçaram, transformando um simples caderno “no maior monumento lírico de seu tempo”, como sugere, no prefácio da edição de 1947 do livro, André Breton, um dos mais importantes poetas franceses, conhecido como um dos fundadores do surrealismo (Breton *apud* Hel-Bongo, 2019, p. 122).¹¹⁰

A respeito do processo de escrita do poema, cuja versão definitiva apresenta trechos elaborados e editados em diferentes momentos, observa-se um modo de

¹¹⁰ O encontro inesperado de Césaire com André Breton na Martinica em 1941, quando o poeta francês fugia da Segunda Guerra Mundial, torna-se importante para o modo com que o trabalho do poeta martinicano desenvolve-se posteriormente, levando Breton a prefaciá-lo na edição de 1947 do poema. Em relação à influência do surrealismo sobre os poetas da Martinica, Manthia Diawara (2021) analisa-a a partir da publicação do periódico *Tropiques*, editado por Césaire junto à sua esposa Suzanne Césaire e ao escritor René Ménil, entre 1941 e 1945, com o qual Breton chegou a colaborar posteriormente em algumas edições. Diawara destaca que: “a primeira escolha dos surrealistas da Martinica foi dar vida a tudo o que o raciocínio ocidental reprimiu, destruiu ou escondeu da vista do público. É neste sentido que o narrador – Césaire – no poema se identifica com a pessoa desprovida de razão, que também é considerada uma pessoa demente ou irracional. Ele é aquele louco que lembra do início do mundo, vê a razão destruir a terra e transformar as pessoas em escravos – aquele louco que se lembra do poema que o liberta, assim como o mundo do progresso e do raciocínio sistemático”. Neste caso, Diawara (2021, p. 208) refere-se ao poema “*En guise de manifeste littéraire*” (em português, “Através de um manifesto literário”), publicado por Césaire em 1942, na *Tropiques*, em homenagem à Breton.

criação próprio à escrita intervalar de um caderno, tendo sido modificado não apenas editorialmente, mas criativamente ao longo dos anos (Hel-Bongo, 2019; Laforgue, 2012). Além disso, ainda que o poema seja lido sob o escopo do pensamento em torno da negritude, cuja elaboração se fez tendo em vista a participação decisiva de Césaire, é preciso lembrar que a sua escrita antecede os debates teóricos em torno do conceito, que só seria apresentado formalmente em 1956, em um congresso na Sorbonne, mesmo ano da publicação da última versão do poema. A escrita do caderno que se inicia longe da Martinica revela, conforme Hel-Bongo (2019), o distanciamento do autor e o caráter imaginativo do poema que não se dirige apenas ao retorno concreto à terra natal. Além disso, a proximidade de Césaire com o surrealismo torna-se importante para a constituição do poema, que pode ser lido a partir da sua imersão no inconsciente, próximo aos preceitos do movimento de vanguarda no qual Césaire passa a se inspirar (Gonçalves, 2014). Como propõe Laforgue (2012, p. 141), “o surrealismo [para Césaire] torna-se um espaço crítico para pensar em conjunto poesia, política e negritude, na recusa da razão ocidental”.

Apesar da demora para chegar no Brasil, com uma tradução para o português apenas em 2012, o poema de Césaire é aclamado como um dos cânones da literatura mundial. A complexidade da sua escrita, muitas vezes considerada hermética, com inúmeras influências na literatura, recorrendo a intertextualidades, neologismos, ao uso de figuras de linguagem, estrangeirismos e palavras técnicas relativas à medicina, à botânica ou à geografia (entre outros campos do conhecimento), dificultam sua compreensão imediata, sendo mote para inúmeros estudos críticos e analíticos, que contemplam desde abordagens culturalistas à investigações formais e textuais. Diante dos inúmeros esforços em explicar ou interpretar o poema, o texto, ainda assim, continua a preservar significados abertos e inconclusos, que enfatiza a polissemia e a polifonia da imaginação poética de Césaire.

A breve citação do poema em *A vida sobre a Terra* revela um diálogo aproximado e pontual entre o realizador e a prolífica obra do poeta, da qual são destacadas apenas algumas estrofes, retomando os sentidos múltiplos do poema original e, ao mesmo tempo, ressignificando-os. O longo texto de Césaire, com cerca de 180 estrofes, é citado apenas em quatro fragmentos por Sissako. A fim de compreender o gesto de articulação proposto pelo filme, consideramos importante

destacar aqui os fragmentos citados, situando-os brevemente em relação ao texto original do poeta martinicano.¹¹¹

A primeira citação literal do poema é feita logo no início do filme, após a cartela com o título, em que são citados os seguintes trechos, na estrofe 39 (Césaire, 2012, p. 29):

Partir. Meu coração estalava generosidades enfáticas. Partir... eu voltaria liso e jovem a este país meu e diria a este país cujo limo entra na composição da minha carne: “Andei por muito tempo errante e volto para a hediondez desertada das vossas chagas”.

E ao voltar diria a mim mesmo:

“E sobretudo meu corpo assim como minha alma, livrai-nos de cruzar os braços na atitude estéril do espectador, porque a vida não é um espetáculo, um mar de dores não é um prosclênio e um homem que grita não é um homem que dança”.

A este trecho articulam-se, na montagem, imagens em que vemos a chegada de Sissako a Sokolo, ao som da canção “*Folon*”, do cantor e compositor maliano Salif Keita. Sissako chega caminhando sozinho, segurando a mala sobre as costas e atravessando a paisagem, entre a areia, arbustos e palmeiras. Ouvimos sua voz na faixa sonora a recitar a primeira parte da estrofe acima, junto ao trecho instrumental da canção, cujos versos são cantados logo em seguida, ainda que não sejam traduzidos nas legendas. Veremos o pai de Sissako a rezar com um rosário nas mãos sobre a mesma cama em que ele lia a carta de seu filho ao início do filme. Em seguida, Sokolo é apresentada através de um plano aberto em que vemos pessoas e animais, crianças e adultos a compartilharem o mesmo espaço de trânsito. Pouco depois, enquanto um *traveling* lateral acompanha Sissako a ser transportado em uma piroga (uma embarcação comprida, feita do tronco de uma árvore), ouvimos sua narração em voz-over inserida sobre um trecho instrumental da canção de Keita, a declamar a última parte da estrofe de Césaire que citamos acima.

Entre os dois trechos da estrofe declamados por Sissako, ele oblitera uma parte do poema original. A estrofe completa seria assim transcrita, destacando os trechos obliterados em itálico:

¹¹¹ Tendo em vista a difícil tradução de um poema, considerando a necessidade de preservar seu lirismo, suas ideias e opacidades, utilizamos, nesta análise, não a tradução correspondente nas legendas do filme, mas a única versão do poema traduzido para o português, por Lilian Pestre de Almeida, publicada no Brasil pela Editora da Universidade de São Paulo, em 2012. A enumeração das estrofes que citamos aqui foi introduzida na tradução do texto do francês para o português, de modo correspondente à versão de 1956 (Almeida, 2012).

39. Partir. Meu coração estalava generosidades enfáticas. Partir... eu voltaria liso e jovem a este país meu e diria a este país cujo limo entra na composição da minha carne: “Andei por muito tempo errante e volto para a hediondez desertada das vossas chagas”.

Eu voltaria a este país meu e lhe diria: “Abraçai-me sem temor... E se não sei senão falar, é por vós que falarei”.

E eu lhe diria ainda:

“Minha boca será a boca das desgraças que não têm boca, minha voz, a liberdade daquelas que se abatem no calabouço do desespero.”

E ao voltar diria a mim mesmo:

“E sobretudo meu corpo assim como minha alma, livrai-nos de cruzar os braços na atitude estéril do espectador, porque a vida não é um espetáculo, um mar de dores não é um prosclênio e um homem que grita não é um homem que dança”.

Lido a partir de uma constituição épica, os versos que destacamos seriam capazes de caracterizar o retorno como uma volta gloriosa, salvacionista, capaz de resgatar seus conterrâneos do sofrimento. Como sugere Lilian Pestre de Almeida (2012, p. 110), na leitura que ela faz do poema,

Nesse sonho egoísta, melhor, egotista, o narrador voltaria intacto e puro, milagrosamente salvo do mal coletivo e do envelhecimento precoce, não corrompido [...]: “liso” e “jovem”, essa nova imagem do filho divino reconheceria então ter sido feito do mesmo barro da sua terra natal e voltaria para salvá-la; voltaria para resgatar a falta coletiva, para ultrapassar a carência, para falar por aqueles que não têm voz: vida e voz seriam então resultados de sua presença física, do seu retorno triunfal.

No entanto, destacamos a possibilidade de contemplar uma leitura mais aberta do poema, distante do heroísmo épico identificado em muitas análises como a de Almeida. A pesquisadora Hedy Kalikoff (1995),¹¹² por exemplo, reconhece a possibilidade de escritores pós-coloniais fazerem uso dos gêneros tradicionais para reinventá-los, mas acredita que este não seria o caso do poema de Césaire. Ela argumenta que a caracterização do narrador do texto de forma heróica e épica, viria a enfraquecer a análise do poema, identificando, nessa leitura, uma “falsa coerência do sujeito lírico”, como um narrador facilmente identificável no transcorrer do tempo e do espaço, ao contrário de sujeito lírico cindido que se apresenta ao longo do poema.

¹¹² A partir de uma abordagem feminista, a pesquisadora enfatiza ainda como uma leitura épica do poema levaria à compreensão de um heroísmo masculino, que excluiria a possibilidade de uma “descolonização feminina” e simplificaria excessivamente as obscuridades do poema (Kalikoff, 1995, p. 492).

Nesse sentido, a pesquisadora retoma a definição de Mikhail Bakhtin, para quem “o passado épico é absoluto e completo. Está tão fechado quanto um círculo; dentro dele está tudo acabado, já acabou. Não há lugar no mundo épico para qualquer final aberto, indecisão, indeterminação” (Bakhtin *apud* Kalifoff, 1995, p. 494).¹¹³ Para exemplificar seu argumento, Kalifoff cita o trecho obliterado por Sissako da estrofe 39 que citamos acima, em que o narrador afirma: “*Minha boca será a boca das desgraças que não têm boca, minha voz, a liberdade daquelas que se abatem no calabouço do desespero*”. Segundo ela,

[...] somente se este verso for retirado do contexto, o narrador de *Cahier* poderá ser visto como falando continuamente e com sucesso como representante de seu povo. O próprio texto resiste a esta postura. Não apenas explicitamente [...] mas na maneira como a passagem acima é formulada e apresentada. Está escrito no modo condicional e, mais importante, é colocado entre aspas. Quando o narrador diz que falaria por “você” (“é por vós que falarei”), parece, em retrospecto, ser uma esperança ou intenção ingênua, esvaziada na chegada real ao “país nativo” (Kalikoff, 2019, p. 494).¹¹⁴

Nessa esteira, Olga Hel-Bongo (2019) sugere que o narrador de *Cahier*... apresenta-se de forma múltipla, a partir de uma fala polifônica, articulada por vários enunciadores, sugerindo que “o poeta realiza uma infinidade de atos de fala através de uma pluralidade de figuras que encarna”:¹¹⁵

o “eu” transmite uma pluralidade de discursos ao adotar todos os tons, ritmos e acentos: irônico, zombeteiro, amargo, rebelde, amoroso, bem-humorado, sonhador, sustentado, familiar, daí o multilinguismo e a múltipla vocalização do poema. Parecerá que o enunciado (o dizer a ser decifrado) é indissociável

¹¹³ No original: “the epic past is absolute and complete. It is as closed as a circle; inside it everything is finished, already over. There is no place in the epic world for any openendedness, indecision, indeterminacy”.

¹¹⁴ No original: “Only if this line is taken out of context could the subject of *Cahier* be seen as speaking continually and successfully as a representative for and of his people. The text itself resists this stance. Not only explicitly [...] but in the way that the passage above is phrased and presented. It is written in the conditional mood and, more importantly, it is placed within quotation marks. When the narrator says he would speak for ‘you’ (‘c’est pour vous que je parlerai’), it seems in retrospect to be a naive hope or intention, deflated upon actual arrival in the “pays natal”.

¹¹⁵ Destacamos ainda as inúmeras referências feitas por Césaire ao longo do poema a outros textos e autores. Em sua análise do poema, Glissant, por exemplo, destaca as inúmeras referências aos povos de muitos lugares (do Gabão, do Brasil, do Congo, do Senegal, do Níger, do Mar morto, de Cuzco, da Groenlândia etc.) e a inúmeros autores citados: “o poeta proclama junto a outros poetas” (Glissant, 2014, 118), como Rimbaud, Apollinaire, Saint-John Perse, Laforgue, etc., o que reitera a diversidade de vozes que o poema de Césaire abriga, aspirando uma universalidade, que, como sugere Gonçalves (2014), citando Glissant, não é aquele do “um para todos”, mas “dá à luz sacudimentos que nos transformam”. Ao aproximar diversos países, a poesia “não se trata de um dicionário geográfico, mas sim de um enlaçamento inextricável de uma geologia primordial, que golpeia nossos sonhos” (Glissant, 2014, p. 112).

de sua enunciação (o dizer) e dos socioletos que ele veicula. Muitas vezes, as palavras do poeta são as de outros que ele cita como órgão de governo, não para assumi-las, mas para denunciá-las num único ato ilocucionário, mas onde os efeitos perlocucionários são múltiplos (Hel-Bongo, 2019, p. 121, tradução nossa).¹¹⁶

Ao analisar este mesmo trecho da estrofe 39, que citamos acima, Hell-Bongo propõe interpretá-lo não de maneira linear ou literal, o que poderia levar a considerar a fala de um narrador coeso, que retornaria de forma gloriosa, capaz de resgatar seus conterrâneos do sofrimento ou de falar por aqueles que “não têm boca”. Ao contrário, para ela, a partir desta estrofe, o poema reportaria à capacidade da própria linguagem poética de forjar um novo mundo. A boca que proclama o verso entre aspas, seria a boca, neste caso, não de um herói, mas de um demiurgo (Hel-Bongo, 2019).

A análise e as controvérsias citadas nos devolvem à ambiguidade e à polissemia do poema. Ao obliterar estes versos da estrofe 39 e declamar as palavras de Césaire, Sissako parece escolher apenas os trechos cuja interpretação seria mais evidente, deixando de fora a ambiguidade da estrofe como um todo e a multiplicidade de enunciadores que ela seria capaz de abrigar. No filme, o sujeito que narra é, propriamente, aquele que retorna, com seu corpo e sua voz, mas sem eloquência, como observamos no tom paciente da fala e na descrição da presença do realizador-personagem. No entanto, no lugar dos versos obliterados da estrofe, é apresentada parte da canção de Salif Keita que, uma vez intercalada ao poema, reorienta sua intenção original, sugerindo uma ampliação do campo do possível, que se coloca sobretudo na passagem entre os tempos, do passado ao presente. Trata-se de imaginar, assim, não a ausência de uma voz ou de muitas vozes, mas da sua escuta:

No passado, ninguém te questionou
No passado, ninguém me questionou
No passado, era assim que costumava ser
No passado, o que quer que tenha acontecido
No passado, ninguém queria saber

Pessoas que tiveram sugestões para fazer
Pessoas que poderiam pensar por si mesmas
Pessoas que estavam com fome
No passado, o que quer que tenha acontecido

¹¹⁶ No original: “le « je » relaie une pluralité de discours en adoptant tous les tons, rythmes et accents : ironique, moqueur, amer, révolté, aimant, humoristique, rêveur, soutenu, familier, d’où le plurilinguisme¹⁶ et la polyfocalisation du poème. Il apparaîtra que l’énoncé (le dit à déchiffrer) est indissociable de son énonciation (le dire¹⁷) et des sociolectes qu’ils véhiculent¹⁸. Très souvent, les mots du poète sont ceux des autres qu’il cite en tant qu’instance-régie, non pour les assumer, mais pour les dénoncer en un acte illocutoire unique mais où les effets perlocutoires sont multiples”.

No passado, você não podia falar sobre isso.

Hoje você deveria participar
 Hoje eu deveria participar
 Hoje, todos devemos participar
 Hoje, o que quer que esteja acontecendo
 todos nós somos convidados a participar
 Hoje as pessoas querem saber

Antigamente as pessoas não queriam saber.¹¹⁷

Ao optar por não legendar a canção, o significado da articulação produzida junto ao poema não se torna tão explícita aos espectadores que desconhecem o idioma cantado por Keita. Ainda assim, o gesto proposital de junção entre o poema e a canção é profícua em relação ao modo com que atualiza seus sentidos. Ao evocar o poema de Césaire, Sissako não parece convocar a multiplicidade de vozes e referências trazidas pelo poeta originalmente, mas permite que o texto, uma vez anunciado, desdobre-se no tempo: a letra que se fez e refez na primeira metade do século XX, ainda antes do processo de independência dos países africanos, passa então a incidir sobre o presente do cotidiano vivido pacientemente em Sokolo, enquanto permite simultaneamente, antever o futuro que lhe aguarda na virada do milênio.

O trecho da canção, que é articulado ao poema de Césaire inicialmente, é apenas a primeira estrofe que remete ao passado. A canção inteira será apresentada apenas ao final do filme, após a última citação do poema de Césaire, quando poderemos ouvir, durante os créditos finais, os versos de Keita que convidam os povos à participação. Além disso, o que a narração em *A vida sobre a terra* destaca ao retomar a estrofe 39 do poema é o último verso, que se dirige a uma postura diante do mundo e que ganha ênfase ao encerrar este trecho, deixando-nos apenas com as imagens: “porque a vida não é um espetáculo, um mar de dores não é um prosclênio e um homem que grita não é um homem que dança”. Citados no filme, estes versos endereçam-se então não apenas ao narrador supostamente heroico como no poema,

¹¹⁷ No original: “Fôlon, é té gninika/ Fôlon, né té gninika/ Fôlon, a toun bé kè tè dé/ Fôlon, ko ko toun bé kè / Fôlon,/ môgò makotè/ Fôlon, ko ko toun bé ké / Fôlon, môgò makotè / Fôlon, é té gninika / Fôlon, né té gninika / Fôlon, a toun bé kè tè dé / Fôlon, ko ko toun bé kè / Fôlon, môgò makotè / Fôlon, ko ko toun bé ké / Fôlon, môgò makotè / Kouma douma bé / môgo mi konò / Hèrè bi môgo mi konò / Konkò bé môgo mi naaaaa / Fôlon, ko ko koun bi la / Fôlon, é toun té sé ko fô / Fôlon...fôlon oo mogò makotè / Sissan, é bé gninika / Sissan, né bé gninik / Sissan, an bè bé gninika / Sissan, ko ko doun bé kè/ Fo élé lé ka gninika / Sissan...sissan môgò mako bè é la / Fôlon...fôlon môgò makotè / Fôlon...fôlon môgò makotè”. Disponível em: <https://lyricstranslate.com/pt-br/salif-keita-folon-lyrics.html>. Acesso em: 03 nov. 2023.

nem apenas àqueles e àquelas que sofrem como na canção, mas também aos/às que observam o seu sofrimento, aos espectadores que, no cinema, constantemente colocam-se diante de uma profusão de imagens sensacionalistas sobre os povos africanos às quais é preciso, ainda hoje, resistir.

Se é possível considerar um heroísmo idealizado e abstrato anunciado na estrofe 39, na leitura feita por Lilian Pestre de Almeida, o poema dará lugar, em seguida, ao retorno real que confirmaria “o fracasso irremediável do projeto individualista e narcisista” antes proclamado (Almeida, 2012, p. 111). A estrofe 40, em que o narrador se confronta com a concretude do retorno, é esta, também citada por Sissako no filme (com alguns trechos obliterados em sua narração, que destacamos em itálico):

40. E eis-me de volta!

De novo essa vida claudicante diante de mim, essa vida não, essa morte, essa morte sem sentido nem piedade, essa morte em que a grandeza lamentavelmente fracassa, a esplendorosa mesquinhez dessa morte, essa morte que cambaleia de mesquinhez em mesquinhez; *essas pás de mesquinhas cobiças sobre o conquistador; essas pás de mesquinhos lacaios sobre o grande selvagem, essas pás de almas mesquinhas sobre o Caraíba das três almas*

e todas essas mortes fúteis

absurdos sob o salpicar da minha consciência aberta
trágicas futilidades iluminadas por esse único noctiluco

e eu só, brusca cena desta madrugada

onde se exhibe o apocalipse dos monstros e depois, desfalecendo de prazer, se cala

quente eleição de cinzas, ruínas e abandonos.

Mais uma vez, ao mencionar o poema, *A vida sobre a terra* reorienta sua acepção. Se, no caderno de Césaire, esta estrofe expressava o encontro doloroso e agonístico do narrador com o mundo que o reduz a um espectador impotente; no filme, ela não se refere à chegada de Sissako diante da realidade redescoberta à sua frente. Ao contrário de seguir a ordem do poema, Sissako opta por citar esta estrofe bem mais adiante, próximo ao final do filme (como comentaremos). Por outro lado, a referência ao poema que se segue à citação da estrofe 39, dedica-se, de maneira oposta, à exaltação da beleza e ao encantamento diante da cidade reencontrada.

Em meados do filme, ao som instrumental da música “*E la nave va*”, do compositor tunisiano Anuar Brahem,¹¹⁸ Sissako declama trechos das estrofes 130 a

¹¹⁸ Conhecido por suas composições que unem referências à música árabe, ao *folk* e ao *jazz*.

133 do poema de Césaire (2012, p. 67-69), novamente obliterando alguns versos do texto original (destacados em *itálico*), conforme a seguir:

130. E eis no fim desta madrugada minha prece viril
que eu não ouça nem risos nem gritos, os olhos fixos nessa cidade
que profetizo, bela,
dai-me a fé selvagem do feiticeiro
dai às minhas mãos poder de modelar
dai à minha alma a têmpora da espada
não me esquivo. *Fazei de minha cabeça uma cabeça de proa
e de mim mesmo, meu coração, não façais nem um pai, nem um irmão,
nem um filho, mas o pai, mas o irmão, mas o filho,
não um marido, mas o amante desse povo único.*

131. Fazei-me rebelde a toda vaidade, mas dócil ao seu gênio
como o punho no estender do braço!
*fazei-me comissário de seu sangue
fazei-me depositário de seu ressentimento
fazei de mim um homem de conclusão
fazei de mim um homem de iniciação
fazei de mim um homem de recolhimento
mas fazei também de mim um homem de sementeira*

132. *fazei de mim o executor dessas obras altas
é chegado o tempo de cingir os rins como um cavaleiro*

133. Mas fazendo-o, meu coração, preservai-me de todo ódio
não façais de mim esse homem de ódio por quem só tenho ódio
pois embora me restrinja a essa raça única
sabeis que não é por ódio das outras raças
que me exijo lavrador dessa raça única
o que quero é pela fome universal
pela sede universal

A declamação de Sissako destas estrofes é sobreposta a imagens de Sokolo vista ao amanhecer, iluminada pelo sol nascente que, através da poeira suspensa no ar, cria um semblante dourado sobre todo o vilarejo. Observamos a emergência da paisagem, filmada em planos abertos, diante dos olhares de seus habitantes, construída pelas suas mãos obreiras, ao alvorecer. A prece, aqui, não aparece destinada a um deus superior, mas a forças situadas junto ao solo, ao caminhar dos homens e das mulheres sobre o chão de terra batida: não acima deles, mas entre eles. Enquadrada pelo cinema, através da composição da iluminação e do enquadramento do filme, Sokolo é apresentada de modo que a ordinariedade do cotidiano vivido, através dos gestos habituais de pegar água, socar o pilão, deslocar-se pelos espaços, passa a se revestir de uma aura resplandecente. A exasperação de Césaire ao longo do seu poema, a agitação de seu pensamento “vulcânico”, como o nomeia Achille Mbembe (2018, p. 277), dá lugar à monotonia dos gestos comuns, que oferece às palavras de Césaire um novo ritmo, uma nova temporalidade.

Em sua eleição dos trechos do caderno de Césaire a serem citados, Sissako opta ainda por situar a leitura não a partir da reivindicação identitária ou do ressentimento, “contra os outros e contra si próprio que coloria tão firmemente passagens dos episódios anteriores” (Almeida, 2012, p. 135). O realizador desloca para a parte final do poema o olhar sobre a cidade encontrada, a partir da busca pela reconciliação e pelo renascimento. É, ao final da leitura deste trecho, que o filme localiza então a virada do milênio, inserindo uma cartela com a citação de Césaire sobre a passagem do amanhã, e anunciando a celebração da chegada dos anos 2000 em uma das cenas seguintes em que ouvimos a comemoração da locutora da rádio parisiense ouvida pelos moradores locais.

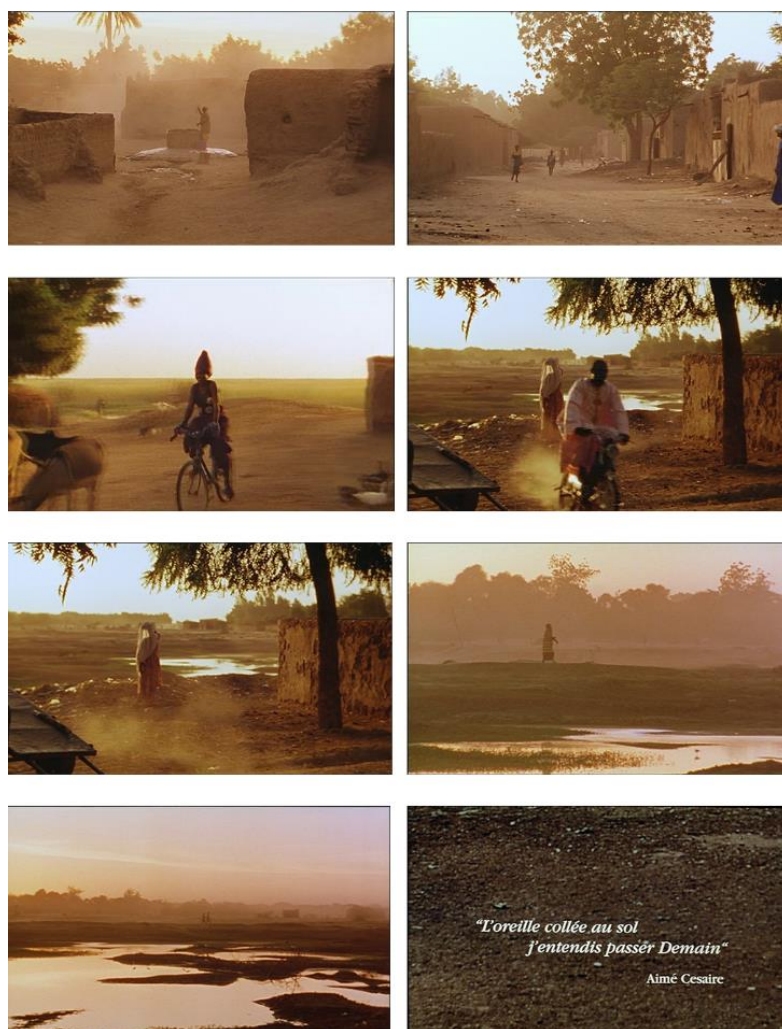


Figura 65: Fotogramas de *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), apresentados em sequência consecutiva.

Como já observamos, ao retomar o pensamento e as palavras de Césaire, o filme assenta-se em uma sobreposição de tempos, entre o passado colonial, o presente vivido e o futuro avistado. Em Sokolo, a inscrição do futuro não se faz através de uma superação da tradição em prol da modernidade, como o Ocidente não cansa de desejar. O alvorecer imaginado no filme é aquele que se institui entre os costumes e tradições locais; que mira, a um só tempo, a imaginação do amanhã e a força da ancestralidade, com os pés fincados no presente vivido.

A perspectiva do filme não é, nesse sentido, a de um idealismo romântico, nem da ingenuidade: o otimismo se faz diante da necessidade de agir. Não se trata de ignorar, portanto, as marcas deixadas pelo colonialismo, nem deixar de nomear a responsabilidade de seus algozes. Lembremos que as palavras de Césaire aparecem no filme também em uma breve citação do livro “Discurso sobre o colonialismo”, publicado originalmente em 1950. Não é na voz de Sissako que a ouvimos, mas naquela do locutor da Rádio Colono, a rádio comunitária de Sokolo. Logo no início do filme, ouvimos sua voz ressoar diante do cotidiano da vila:

A grande tragédia histórica da África não foi seu contato tardio com o resto do mundo, mas a maneira como ocorreu tal contato. Foi quando a Europa ficou sob o comando dos líderes capitalistas completamente carentes de escrúpulos que a Europa se expandiu. Nossa desgraça foi que a Europa que nós encontramos em nossa rota foi uma Europa que era responsável pela maior pilha de cadáveres da história.

A aparição da morte, da desgraça e da tragédia do passado colocam-se diante da persistência da vida. As consequências da colonização ainda se fazem presentes no dia a dia da vila, nas suas dificuldades, carências e precariedades que, ainda assim, não são retratadas pelo filme de forma a convocar um olhar condescendente ou complacente do espectador diante das misérias da África. Mais adiante no filme, ao som de “Quinteto em Dó Maior”, de Franz Schubert,¹¹⁹ que ouvimos através da Rádio em Sokolo, acompanhamos a visita do cinema à casa do alfaiate. Como adiantamos, o filme é realizado em espaços abertos e esta é a única casa em que o filme adentra, após a chegada de Sissako a Sokolo. Vemos sua bicicleta estacionada no muro da casa e, em seguida, o alfaiate, com sua esposa e filho pequenos em um

¹¹⁹ Considerado um dos mais exímios compositores da música clássica no Ocidente, na passagem do século XVIII para o século XIX. Austríaco, Schubert viveu em condições precárias em Viena, em meio a um cenário de insalubridade e pobreza crescente, sem acesso a sistemas de esgoto e de tratamento hospitalar, obtendo reconhecimento artístico apenas após a sua morte, quando ele tinha apenas 32 anos (Sousa, 2021).

espaço interno, feito de paredes de adobe. Dirigindo-se à câmera, ele destina uma carta falada a seu irmão que vive no exterior. Enquanto as cordas de Schubert tocam ao fundo, o ouvimos dizer:

Querido irmão, recebi sua carta, juntamente com os presentes. Eles nos fizeram muito felizes. A volta de Dramane é uma boa oportunidade para eu lhe escrever de volta. Esse ano viu problemas com a terra e nos campos. O preço da água e dos mantimentos quase duplicaram. Tem sido duro aguentar. Se não nos mandar nada, não sei o que será de nós. A vida no monte só é possível com a sua assistência. Há também o problema com os remédios. Não existe vida sem as suas doenças. Como chefe da família é minha responsabilidade. Enviamo-lhe nossa gratidão. Obrigado novamente. Não há nada como ser capaz de estender a mão. Se não ajudarmos uns aos outros, a família não pode prosperar.

Diante do pedido de ajuda, o filme acolhe os rostos e corpos daquela pequena família em seus enquadramentos, sem lhes conferir um aspecto sofrido ou debilitado, mas registrando-os de maneira serena, com as crianças e adultos bem vestidos e bem portados, preservando sua dignidade, ainda que uma certa tristeza não deixe de transparecer em seus olhares cabisbaixos.

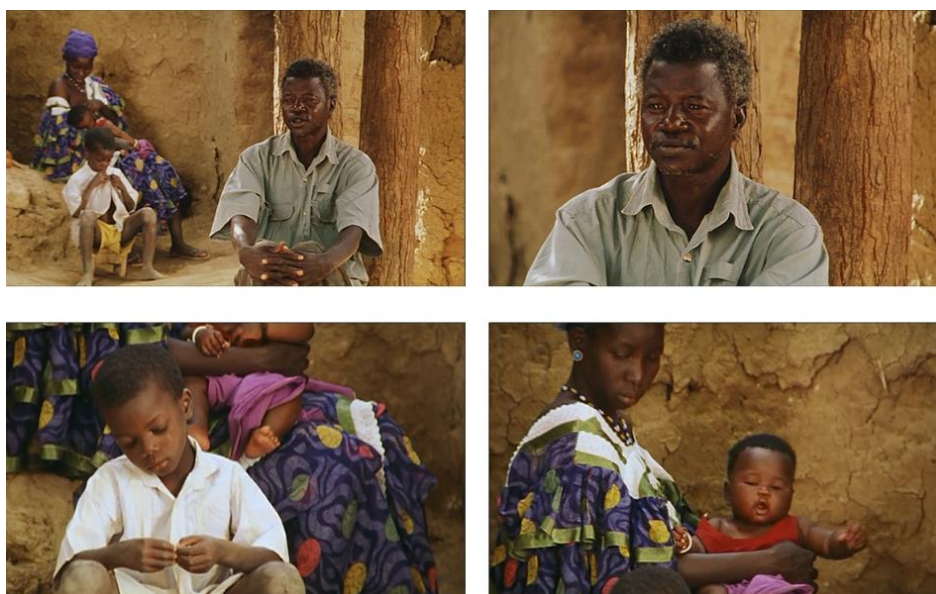


Figura 66: Fotogramas de *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), apresentados, a cada linha, a partir de planos subsequentes.

Logo após esta cena, ouviremos Sissako declamar o trecho da estrofe 40 de Césaire, que mencionamos anteriormente, quando o poeta se depara com a dura realidade de seu país em sua volta para casa. Diante dos versos que descrevem o encontro com uma “vida claudicante”, com uma “morte em que a grandeza

lamentavelmente fracassa”, o filme apresenta pouco depois, uma caminhada anônima de um grupo de homens, que marcha em silêncio. Na fileira dianteira do grupo, o alfaiate caminha adiante. Eles atravessam toda a cidade sem dizer nada, enquanto a câmera os registra em planos fixos abertos. Ouvimos, em seguida, o final da carta do alfaiate a seu irmão, na faixa sonora do filme, agradecendo mais uma vez pelo auxílio e reconhecendo que a vida no exílio também não deveria ser fácil, enquanto deseja um ano novo de menos privações. Novamente, o poema de Césaire é ressignificado. A estrofe 40 do poema original confirmava o desamparo do reencontro com a terra natal e o fracasso do projeto individualista de retorno à terra natal. No entanto, a caminhada coletiva cujos passos firmes sobre o chão escutamos avançar, devolve-nos à mobilização dos próprios homens que poderiam se encontrar em situação de sofrimento e não do exilado que, finalmente, retorna. No poema, como sugere Almeida, a partir desta estrofe, “o narrador, só, vê-se reduzido ao tamanho microscópico de um protozoário (“noctiluco”), espectador impotente de um apocalipse-cão” (Almeida, 2012, p. 111). Ao selecionar apenas o primeiro trecho da estrofe e articulá-la à caminhada em grupo, o filme aponta para a necessidade de resistência coletiva, “diante da morte, sem sentido, nem piedade” que persiste à sua espreita.

Por fim, Sissako apresenta a última citação de Césaire, que encerra o filme, junto a imagens de pássaros sobrevoando as plantações de arroz. A citação refere-se à estrofe 160 do poema:

160. E estamos de pé agora, meu país e eu, os cabelos ao vento, minha pequena mão agora no seu punho enorme e a força não está em nós, mas acima de nós, numa voz que verruma a noite e a audiência como a penetrância de uma vespa apocalíptica. E a voz proclama que a Europa durante séculos nos cevou de mentiras e inchou de pestilências, porque não é verdade que a obra do homem está acabada que não temos nada a fazer no mundo que parasitamos o mundo que basta que marquemos o nosso passo pelo passo do mundo ao contrário a obra do homem apenas começou e falta ao homem conquistar toda interdição imobilizada nos recantos do seu fervor e nenhuma raça possui o monopólio da beleza, da inteligência e da força e há lugar para todos no encontro marcado da conquista e sabemos agora que o sol gira em torno da terra iluminando a parcela fixada por nossa única vontade e que toda estrela cai do céu na terra pelo nosso comando sem limite.

Para compreensão do poema de maneira relativamente didática, Almeida divide-o em três movimentos consecutivos: primeiro, “as trevas iniciais ou o canto *di*

profundis"; o segundo, "a grande fossa mediana ou o brasão do trapaceiro"; e, por fim, "o impulso ascensional ou o crescimento da árvore (oculta)". Em linhas gerais, o poema começa com o retorno de Césaire a si mesmo, a uma "descida ao abismo interior onde terá lugar a prodigiosa expansão do ser enquanto que, no final, à ascensão sem fim segue-se a queda deliberada num novo abismo sem fundo" (Almeida, 2012, p. 102).

A árvore, a que se refere o terceiro movimento do poema, é identificada pela pesquisadora como "uma das imagens mais obsessivas – talvez a mais importante do imaginário de Césaire" (Almeida, 2012, p. 117), sendo também um elemento que ganha particular atenção no filme de Sissako, produzindo a relação com a poesia de maneira muito sutil nas imagens. Além disso, o filme ainda retoma a presença da piroga, outro importante elemento da poética de Césaire, que Sissako utiliza como embarcação em sua chegada à Sokolo.

À medida que o poema avança, Almeida destaca que a árvore aparece como aprofundamento, "uma vez que cresce para baixo, pois, para que possa subir mais tarde, é preciso que desça ao fundo da terra" (Almeida, 2012, p. 117), revelando uma busca do poeta no fundo do eu. A inversão da imagem da árvore cujas raízes são fincadas ao solo é apresentada ao filme, logo em seus primeiros minutos, como destaca Amaranta Cesar (2012, p. 203):

No lugar da imagem antológica das grandes raízes que se estendem pelo chão, onde homens sentam-se para conversar e contar histórias, Sissako nos dá a imagem do tronco seco, nu, desse grande baobá cujas extremidades formam um emaranhado de galhos que se projetam para o céu. Há aqui um significativo movimento de inversão que se anuncia. O que Sissako parece propor não é um retorno às raízes, ou à identidade original: trata-se de afirmar uma transformação do lugar de enunciação. As histórias e palavras ancoradas nesse solo vão se emaranhando em uma grande trama e projetam-se para fora do quadro.

Além do desejo de afirmar uma subjetividade que se constitui no deslocamento, entre a África e o mundo, o trânsito e a comunidade original, como destaca Cesar, a aparição da árvore no filme, articulada ao texto de Césaire, remonta o sentido que seu arquétipo adquire no último movimento do poema, conforme analisado por Almeida.

O fim da viagem e da busca é, não o Éden, mas novos Édens (no plural), os jardins da reconciliação e do renascimento depois de uma longa travessia sobre o mar encapelado. [...] A árvore emerge na trama do texto com novos valores: além da sua função essencial de ligar o solo às alturas, ela aparece formada de todas as mãos dos homens, do seu trabalho e de seus

sofrimentos comuns. Se a árvore une o baixo e o alto, a piroga passa o mar e une as terras. Aliás, a piroga, forma elementar de embarcação construída a partir de um tronco, guarda intactas todas as forças da árvore da qual se origina. Mas seu vetor é horizontal e ela avança por “escaladas e quedas” sobre o mar selvagem e indômito. [...] A piroga retoma os tiros ancestrais de dança e de canto, trazendo a “boa nova” (Almeida, 2012, p. 135).

Ao final do filme, a figura da árvore reaparece de forma múltipla, a partir da semeadura e da plantação dos campos de arroz, devolvendo-nos novamente ao trabalho coletivo dos homens e mulheres. A narração final de Sissako, diferente do poema, expressa-se em um caráter ascendente, com um salto em direção ao Sol, ao desejo e à vontade de mudança e reinvenção.

O trecho final da última estrofe de Césaire recitado por Sissako reivindica algo próximo ao que o poeta entendia como um “humanismo à medida do mundo” ou uma “mais ampla fraternidade”, como ressalta Mbembe, a partir do que se exprime o termo “negro” para Césaire, algo que não manifestaria uma espécie de idolatria racial (Mbembe, 2018, p. 277). Se Sissako não exalta explicitamente a negritude descrita pelo poeta, não nos parece ser por desacreditar na relevância de sua luta, mas por buscar inscrevê-la junto à necessidade de abrir caminho “a uma outra imaginação da comunidade universal” (Mbembe, 2018, p. 274), um universal “feito de uma multiplicidade de singularidades”, capaz de destituir a Europa da sua perversa identificação com o mundo, considerando o universal a partir de suas próprias categorias e postulados. Como sugere Mbembe (2018, p. 277),

[...] só é possível falar de humanismo à medida do mundo na linguagem do que está por vir, daquilo que sempre se situará mais adiante de nós e que, como tal, sempre será privado de nome e de memória, mas não de razão – aquilo que, como tal, sempre escapará à repetição porque sempre será radicalmente diferente. Assim, é preciso procurar a universalidade do nome “negro” não do lado da repetição, mas do lado da *diferença radical*, sem a qual a *declosão do mundo é impossível*. É em nome dessa *diferença radical* que é preciso reimaginar “o negro” como a figura daquele que está a caminho, que está pronto a se pôr a caminho, que experimenta o arrancamento e a estranheza. Mas, para que essa experiência de jornada e de êxodo tenha um sentido, é preciso que ela reserve à África uma parte essencial. É preciso que ela nos reconduz à África, ou, pelo menos, que faça um desvio pela África, esse duplo do mundo cujo momento ainda há de chegar.

Avistando a chegada iminente do momento da África no mundo, *A vida sobre a Terra* aponta para o futuro da humanidade na virada do milênio. Não por acaso, quem conduzia a piroga que transportava Sissako em seu retorno ao vilarejo era uma pequena criança negra. Em mais um filme, o realizador reitera sua confiança nas

gerações seguintes: naquela pequena mão que se colocava a remar no punho enorme de seu país.

4.5. Multiplicidade de aparências

Em *Dignidade* (2008), dez anos depois que havia filmado *Rostov-Luanda*, Sissako retorna à Kiffa, na Mauritânia,¹²⁰ para refletir acerca de um dos seis temas eleitos como mote da coletânea *Stories of human rights*, produzida pela organização não-governamental *Art for the World*. Ligada às comemorações dos 60 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, a coletânea conta com vinte e dois curtas-metragens de cerca de três minutos, produzidos por realizadores e realizadoras de diversas partes do mundo, tendo as seguintes temáticas como mote: Cultura, Desenvolvimento, Dignidade e Justiça, Meio Ambiente, Gênero e Participação.¹²¹ Diante do documento internacional e da proposta humanitária envolvida no projeto, que visa, a partir da atuação da ONG, tomar a arte “como importante ferramenta para promover diálogo entre diversos povos, culturas e visões de mundo para incentivar a tolerância e a solidariedade na defesa dos direitos humanos”, a coletânea revela antes a impossibilidade de contemplar a proposta de universalidade almejada pelo Ocidente. Como sugere Marcelo Ribeiro (2016b, p. 102):

A abrangência temática e geográfica da coletânea evidencia a diversidade de sentidos e de lugares que o projeto cosmopolítico dos direitos humanos articula em sua história contemporânea. Ao mesmo tempo, as inevitáveis lacunas que caracterizam o conjunto de curtas correspondem ao fracasso essencial de sua promessa de representatividade: nenhuma seleção de artistas, cineastas, temáticas e lugares teria sido capaz de, efetivamente, representar a condição universal e o alcance mundial a que aspiram os princípios de direitos humanos. É sob o signo desse fracasso – e apesar dele – que se deve compreender as *Stories on human rights* como um dos exemplos recentes e como uma das configurações possíveis, entre outras, de um problema fundamental do projeto dos direitos humanos: a invenção de uma comunidade política mundial da humanidade, que reivindica o que a Declaração de 1948 denomina “consciência da humanidade”.

Em seu filme, Sissako opta por dirigir uma pergunta breve a homens e mulheres: “o que é dignidade?”. Diante da dificuldade em abordar um conceito tão

¹²⁰A localização das filmagens que não é mencionada no filme, é revelada por Sissako em conferência realizada em 2017, em Cachoeira, Bahia (Sissako, 2019).

¹²¹ Cf. <http://www.artfortheworldarchives.net/www/2009/collectiveFilmProject/index.html>. Acesso em: 03 nov. 2023.

complexo e abstrato em poucos minutos, a pergunta é endereçada às pessoas que o realizador encontra nas ruas, buscando descobrir, com elas, uma resposta possível. Enquanto ouvimos a pergunta feita pela equipe do filme no antecampo, observamos apenas as reações atônitas, diante da câmera, de cinco pessoas: uma mulher no interior de um carro questionada enquanto aguarda no semáforo, um serralheiro a trabalhar com fundição, um garoto que vendia pão nas ruas, um homem mais velho que vendia cordas e uma mulher parada na calçada sob o Sol. Paralelamente, o filme produz ainda retratos de outras pessoas em silêncio, a trabalhar ou a simplesmente posar para a câmera, devolvendo-nos seu olhar. Como sugere Fábio Rodrigues Filho (2019, p. 49), diante do rosto outro, o filme nos convida a olhar de volta.

Neste encontro luminoso com a câmera e com o outro, é preciso para questão tão séria olhar nos olhos. O gesto de tirar os óculos escuros se repetem como sintoma. A alma no olho. Se o rosto é um risco, olhar é sempre um perigo. Alguém, para esboçar uma resposta, nos olha: as personagens parecem buscar também em nós a leitura possível – a resposta impossível. Nesse jogo de olhares, de ver alguém a esperar, de ver alguém a pensar, o filme responde a nova questão que se faz num ruído: *onde está a dignidade?* Está no encontro, diria a *Dignidade-filme*. Está diante de nós, no rosto, é preciso no entanto parar para olhá-la. Nem totalmente visível, nem completamente opaca, a dignidade demandaria, pois, uma certa espera diante e um certo mergulho dentro.

Em uma das cenas finais, veremos Sissako na janela de uma casa, como aquela que era de sua mãe e que ele visitara em *Rostov-Luanda*, e que havia aparecido também em um dos primeiros planos do filme. O realizador aparece então ao lado de uma criança pequena que não sabemos se seria sua filha, uma parente ou simplesmente uma criança desconhecida e, em seguida, sai de cena. Marcelo Ribeiro argumenta que o avizinhamento dos retratos produzidos pelo filme estaria próximo à coleção. Conforme analisa o pesquisador,

[...] ao tempo do retrato, que decorre do co-pertencimento da câmera e das pessoas ao lugar comum da paisagem, de sua coabitação do mundo, acrescenta-se a produção de um espaço heterogêneo, de um lugar comum além da paisagem, que decorre da coleção de retratos diversos, por meio da montagem. Filmar os rostos e os corpos, inscrevendo-os no tempo suspensivo do retrato e no espaço heterogêneo de sua coleção, equivale a fabricar, pela imagem, uma resposta à pergunta sobre a dignidade, a inventar, por meio das imagens e da montagem que as reúne, um sentido de dignidade que permanece, contudo, irreduzível à palavra e ao discurso (Ribeiro, 2016b).

Se a invenção do sentido da dignidade permanece aberta por meio do filme, a composição da coleção não nos parece, no entanto, o gesto que se coloca em cena

diante dos retratos.¹²² Acreditamos que o gesto fílmico não se destina ao recolhimento e à disposição dos retratos dos rostos anônimos, justapostos. Como veremos, por outro lado, o filme dedica-se a acolher cada rosto e cada olhar, no singular, a partir da implicação no trabalho do reconhecimento “do humano que sou no rosto do homem e da mulher que está à nossa frente” (Mbembe, 2018, p. 187).

Diante da questão aberta, dirigida aos homens e mulheres retratadas, cabe ao cinema apreender algo de seus olhares e suas feições, convocando-nos a mirá-los de volta, a reinscrever a pergunta diante de sua aparição, de suas aparições e exposições múltiplas, que o filme avizinha, não como uma coleção, mas enquanto forma possível de instaurar um modo de coabitação, como também aponta Marcelo Ribeiro em sua análise. Ao se colocar em cena novamente e ao recorrer à casa materna, desta vez sem anunciar o retorno, Sissako coloca-se ao lado de quem ele escolhe filmar, mas logo se retira, endereçando-nos mais uma vez o encontro com o outro e a opacidade de sua presença.

¹²² Como analisa Gabriela Almeida (2016, p. 37), “as coleções de imagens da arte e do cinema servem à criação e revelam, em alguma medida, traços do colecionador benjaminiano que se transforma em artista com deslocamentos que, ao desmontar e remontar, descontextualizam as imagens e as colocam em relação de outras maneiras, conferindo-lhes outros sentidos e assim, por consequência, gerando um modo bastante particular de examiná-las”. Segundo a pesquisadora, a constituição da coleção, para Walter Benjamin, confere ao gesto de colecionar uma relevância maior do que aquela dos objetos que compõem a coleção em si. Uma vez colecionados, os objetos perdem então sua função original e adquirem outro caráter, estabelecido a partir dos avizinhamentos e articulações produzidos pela coleção. Almeida parte do gesto benjaminiano para pensar o colecionismo no campo das Artes, considerando ainda o gesto colecionista tal como proposto por Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard. Em nenhum dos casos, o gesto do colecionador, que produz articulações novas a partir do avizinhamento de seus objetos colecionados, parece aproximar-se de fato do trabalho de Sissako no filme. Cada retrato produzido pelo cinema adquire uma relevância singular, independente da montagem que os coloca em relação, lado a lado.



Figura 67: Fotogramas de *Dignidade* (Sissako, 2008), destacados do arranjo de imagens apresentado na Figura 58.

Se a dignidade, no filme, apresenta-se como projeto que só se pode fazer no coletivo, em sua multiplicidade de aparências, interessa-nos compreender o modo com que o termo inscreve-se no filme, tendo em vista sua constituição enquanto preceito fundamental da Declaração Universal dos Direitos Humanos, evocada pelo projeto que mobiliza a sua realização. Lembramos, ainda, que é também este o termo que se situa no cerne da demanda fundamental endereçada aos governantes que governam pelo povo e para o povo, como argumentava Frantz Fanon (1961, 212), que os conclamou, antes de tudo, a “devolver a dignidade a cada cidadão, povoar os cérebros, encher os olhos de coisas humanas, desenvolver um panorama verdadeiramente humano, habitado por homens conscientes e soberanos”. Entre a diversidade de sentidos e de empregos do conceito, o que, afinal, poder-se-ia compreender como “dignidade”?

Sendo um valor muito antigo na história do Ocidente desde a Antiguidade (Siqueira; Coutinho, 2017), inicialmente como proclamação religiosa e filosófica, a dignidade passa a constar, com proeminência, na maior parte dos documentos

internacionais sobre direitos humanos a partir da 2ª Guerra Mundial, sendo mencionada já no preâmbulo da Declaração de 1948, que assegura que “o reconhecimento da *dignidade* inerente a todos os membros da família humana e de seus direitos iguais e inalienáveis é o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo”, como ressalta Daniel Sarmiento (2016, p. 55). O contexto pós-guerra é definidor do modo com que a dignidade passará a ser enquadrada nos dispositivos jurídicos. Sarmiento destaca como, na Alemanha, por exemplo, “sobre os escombros do nazismo e do Holocausto”, o princípio da dignidade passa a ser considerado o mais importante de toda ordem jurídica, influenciando, em seguida, a forma com que outros países de todos os continentes do mundo passam a adotá-lo como “princípio normativo de máxima estrutura, e não como mera proclamação retórica”, citando exemplos de países como África do Sul, Colômbia, Canadá, Israel e Hungria (Sarmiento, 2016, p. 56). Sarmiento ainda destaca que “a primeira invocação explícita da dignidade da pessoa humana em texto jurídico deu-se no preâmbulo do decreto que aboliu a escravidão na França, editado em 1848, em que se afirmava que ‘a escravidão é um atentado contra a dignidade humana’” (Sarmiento, 2016, p. 53).

Como se observa, na Alemanha pós-guerra e na França pós-abolição da escravatura, é a necessidade de superar a barbárie e desumanização do Outro que leva a dignidade a ser nomeada nos instrumentos jurídicos, possibilitando um encontro entre os preceitos morais e a positividade da norma que toma, então, a dignidade como valor universal, intrínseco a toda e qualquer pessoa humana. Nem sempre no Ocidente, no entanto, a palavra vinculou-se aos direitos humanos, sendo entendida, pelo menos até o Iluminismo, considerando a relevância obtida por certas pessoas ou seu grau de reconhecimento no contexto de sociedades estamentais e hierarquizadas (Sarmiento, 2016, p. 103). Sarmiento enfatiza como ainda hoje é utilizada a acepção de dignidade que se refere ao *status* de alguém ou mesmo quando se coloca como uma virtude de uma pessoa *digna*, de comportamento louvável. No campo jurídico, nos sistemas modernos do Estado de Direito,

[...] a dignidade é ontológica, e não contingente. Em outras palavras, todos os indivíduos que pertencem à espécie humana possuem dignidade apenas por serem pessoas. Não se admitem restrições relativas a fatores como gênero, idade, cor, orientação sexual, nacionalidade, deficiência, capacidade intelectual ou qualquer outro. E ninguém se despe da dignidade humana, ainda que cometa crimes gravíssimos, que pratique os atos mais abomináveis. O homicida e o torturador têm o mesmo valor intrínseco que o herói e que o santo. A dignidade humana, que não é concedida por ninguém,

não pode ser retirada pelo Estado ou pela sociedade, em nenhuma situação. Ela é inerente à personalidade humana e, portanto, embora possa ser violada e ofendida pela ação do Estado ou de particulares, jamais será perdida pelo seu titular (Sarmiento, 2016, p. 102).

Bem sabemos, no entanto, que a dignidade como valor pretensamente universal e sua inscrição nos normativos jurídicos internacionais não são suficientes para garantir a preservação da vida humana, sem restrições. O que se observa, muitas vezes, inclusive, é que a noção de dignidade acaba sendo usada para justificar regimes autoritários e conservadores no Ocidente (Pele, 2021). Além disso, nota-se a utilização do conceito nos últimos anos de maneira bastante controversa, como argumenta Camille Robcis, destacando como o debate contemporâneo sobre dignidade dedica-se à questionar a utilidade efetiva do conceito no campo dos direitos humanos. Conforme Robcis (2016, p. 316), a partir da aplicação do conceito no campo jurídico francês,

[...] a dignidade serviu para condenar a pornografia e o sadomasoquismo (contra a dignidade das mulheres), para se opor às parcerias domésticas entre pessoas do mesmo sexo, para impedir que mulheres solteiras e homossexuais tivessem acesso a tecnologias reprodutivas, para esterilizar transexuais e para proibir a barriga de aluguel (tudo contra a dignidade dos seus potenciais filhos). Mais recentemente, os políticos evocaram a dignidade para justificar a lei de 2010 que proibiu o *niqab* e outras “coberturas faciais” em espaços públicos, e para cancelar as atuações do controverso comediante Dieudonné M'bala M'bala em 2014.

Robcis (2016) destaca ainda, como, na França, ainda em 1944, a “indignidade nacional” chegou a ser cunhada por juristas para punir apoiadores do regime de Vichy que havia apoiado o nazismo, após a rendição francesa à Alemanha em 1940, o que levou milhares de pessoas a serem privados de direitos cívicos, bens e cargos. Camille Robcis analisa como, durante o ataque do Charlie Hebdo, a indignidade foi retomada no país para punir os jihadistas envolvidos, já que os terroristas eram cidadãos franceses, nascidos e criados na França, convertidos ao Islã, mas cuja expulsão foi solicitada após o ataque sobretudo por líderes políticos de direita que reivindicaram a sua indignidade, revelando o modo com que o preceito estaria ligado a uma ideia de pertencimento nacional.

A dignidade tornou-se uma forma de regular a fronteira entre o público e privado e, de forma mais geral, definir as fronteiras da nação como uma comunidade imaginada. É por isso que a dignidade está tão frequentemente ligada a questões nacionais, pertencimento, coesão social, o “bem comum”, ou para usar um termo recorrente, vida em comum: *le vivre-ensemble* (Robcis, 2016, p. 316-317).

É nesse sentido que a “dignidade” muitas vezes tem sido usada para excluir aqueles que não fazem parte de certas comunidades inscritas em um limite nacional, como sugere Robcis, ou ainda, daqueles cuja forma de vida é constantemente considerada indigna, como poderiam ser chamadas aquelas que Judith Butler (2019) identificou como “vidas precárias”. Essa relação é importante porque conecta, de certa forma, a noção de dignidade (que particulariza a relação de pertencimento e constantemente exclui, como sugere Robcis, os estrangeiros, os imigrantes, as mulheres, os homossexuais, os árabes e os negros, por exemplo) à de vulnerabilidade, que expõe os povos à possibilidade da violência, como analisa Butler, ou que tornaria possível a necropolítica, por exemplo, tal como definida por Achille Mbembe.¹²³ Para Butler, no lugar da dignidade, comum a todos e todas, seria a vulnerabilidade que estaria atrelada à própria vida, que precede a formação do “eu”.

A condição de vulnerabilidade primária, de ser entregue ao toque do outro, mesmo que não haja um outro ali e nenhum suporte para nossas vidas, significa um desamparo e uma necessidade primários, sobre os quais qualquer sociedade deve tomar providências. Vidas são apoiadas e mantidas diferentemente, e existem formas radicalmente diferentes nas quais a vulnerabilidade física humana é distribuída ao redor do mundo. Certas vidas serão altamente protegidas, e a anulação de suas reivindicações à inviolabilidade será suficiente para mobilizar as forças de guerra. Outras vidas não encontrarão um suporte tão rápido e feroz e nem sequer se qualificarão como “passíveis de ser enlutadas” (Butler, 2019).

A precariedade da vida e a sua vulnerabilidade assenta-se, para Butler, no modo com que o corpo se constitui como um fenômeno social: “ele está exposto aos outros, é vulnerável por definição” (Butler, 2017b, p. 58). A exterioridade de um corpo diante do outro, a necessidade de “defrontar-se com” o outro é o que produz uma alteridade invasiva, diante da qual inúmeras reações afetivas podem ser geradas. A

¹²³ A partir do conceito de “biopolítica”, proposto por Michel Foucault, Mbembe (2016) sugere que a “necropolítica” estaria ligada “às formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte”, considerando o poder de definir quem pode viver e quem deve morrer, exercendo um poder sobre a mortalidade, sobre quais corpos seriam aqueles considerados “matáveis”. No contexto brasileiro, a partir da teorização de Mbembe, Pele (2019) analisa como viria a se constituir, desde a Ditadura Militar, um tipo de “dignidade autoritária”, que justificaria uma política de morte de corpos negros periféricos, por exemplo.

impossibilidade de pensar em si sem os outros e de se defrontar com aqueles que não conhecemos, de constituir uma comunidade fora do pertencimento nacional, territorial ou cultural, ligado à semelhança, é o que nos convoca a pensar em nossa responsabilidade comum diante da vulnerabilidade do outro, que nos revela também nossa própria vulnerabilidade: “o sujeito que sou está ligado ao sujeito que não sou, que cada um de nós tem o poder de destruir e de ser destruído, e que estamos unidos uns aos outros nesse poder e nessa precariedade” (Butler, 2017b, p. 71).

Cientes da complexidade das discussões apresentadas no campo da filosofia, da ética e do direito, apontamos apenas alguns princípios que nos dirigem à compreensão do filme, considerando o modo com que ele se aproxima da questão em torno da “dignidade”. Se não a tomamos a partir de uma concepção que a torna intrínseca e inerente ao ser humano de modo geral, como considerar a forma com que o filme nos endereça a pergunta sobre seu sentido?

O próprio título original do curta-metragem, “*N’dimagou*” recusa a inscrição da palavra em francês, idioma adotado para intitular outros filmes de Sissako. Ao retornar ao interior da Mauritânia e endereçar a pergunta em Hassaniya ou em Pulaar (dialetos falados no país), o realizador inscreve a questão no interior de um território específico, nos rostos singulares das pessoas que se inscrevem no filme. Ainda assim, face a face, o filme situa a dignidade não a partir de um atributo individual, inerente a uma existência solitária, mas a partir da posta em cena de sua aparição coletiva ou, melhor, de sua coexposição. É preciso que um rosto apareça diante do outro, exponha-se ao outro, ainda que não se saiba nada sobre a sua existência.

O pensamento de Judith Butler vai ao encontro da proposição de Achille Mbembe,¹²⁴ que, consciente das violências e violações constantes produzidas pelo Ocidente e pelo mundo branco, continua a reivindicar a ideia de humanidade, aquela que “está constantemente em criação” e que, para Fanon, de acordo com o autor, “é o produto do encontro com ‘o rosto do outro’, aquele que também ‘me revela a mim mesmo’”: “Ela [a humanidade] começa por aquilo que Fanon chamou ‘o gesto’, isto é, ‘o que torna possível a relação’. Só existe verdadeiramente humanidade quando

¹²⁴ Assim como Butler, Mbembe (2017, p. 232) sugere que a humanidade assenta-se na vulnerabilidade: “a vulnerabilidade é também a do sujeito exposto a outras vidas que podem ameaçar a sua. Sem um reconhecimento recíproco desta vulnerabilidade, não há espaço para a solicitude e, ainda menos para o cuidado”.

existe o gesto [...], quando nos deixamos afetar pelo rosto dos outros” (Mbembe, 2017, p. 232-233).

A disposição para deixar-se afetar não pelo rosto, propriamente, mas pelo olhar do outro, inicia e encerra o filme de Sissako. A primeira pessoa cujo rosto o filme enquadra em primeiro plano é uma mulher que vemos no interior de um carro. Ela abre o vidro, escuta a pergunta e responde indisposta: “por que você pergunta a mim?”, antes de fechar novamente o vidro. A câmera permanece diante da janela fechada e contemplamos a dificuldade de o cinema produzir proximidade, neste caso. Mais adiante no filme, a imagem desta mulher retorna. Vemo-la no interior do carro, a contemplar seu próprio reflexo no retrovisor, ainda com o vidro fechado, a esperar que o semáforo abra para que o carro possa seguir adiante. O último plano do filme nos apresenta, por outro lado, a imagem de outra mulher, uma senhora que, em silêncio, devolve-nos seu olhar pacientemente. Seu rosto aparece em primeiro plano e, em seguida, vemos seu corpo solitário em um plano aberto em meio ao deserto. Não há ninguém ao seu lado, o tempo da cidade não lhe apressa o passo. Ela apenas permanece parada diante da câmera, segura de que alguém a observa, de que seu rosto se abre a outras destinações.



Figura 68: Fotogramas de *Dignidade* (Sissako, 2008), apresentados em sequência consecutiva.

A partir de um gesto sutil, construído na montagem, o filme nos oferece, não apenas neste plano, mas em vários outros, os rostos daqueles e daquelas que se dispõem a parar por alguns instantes, à revelia do ritmo constante da vida e do

trabalho, que observamos paralelamente durante o filme. Pacientemente, cada um deles nos mira e convoca nosso olhar, em silêncio. A partir disso, como sugere Mbembe, a “política do mundo se baseia na preocupação que teremos com a unicidade de cada um que cada rosto exprime” (Mbembe, 2019, p. 123).

A “nova questão do Outro” sob todas as suas figuras – ou ainda a presença de outra pessoa entre nós, o aparecimento do *terceiro* – é assim colocada no coração da problemática contemporânea de um mundo humano, de uma política do mundo. Nessas condições, as interrogações de ordem filosófica que, não faz muito tempo, Maurice Merleau-Ponty propunha mantêm toda a sua atualidade política: “Como se pode colocar a palavra *Eu* no plural [...]? Como posso falar de um outro *Eu* que não seja o meu?” Queiramos ou não, as coisas hoje em dia e no futuro são de forma que o aparecimento do *terceiro* no campo de nossa vida comum e de nossa cultura jamais ocorrerá sob o modo do anonimato. Esse aparecimento nos condena a aprender a *viver expostos uns aos outros* (Mbembe, 2019, p. 121-122).

Como Sissako mostra-nos, o retorno a si, ainda que em mais uma volta para casa, dirige-nos a uma saída de si. A invenção da comunidade se desenha não a partir do projeto universal europeu, cuja tarefa filosófica, por muito tempo, foi “estender as luzes da razão a serviço da liberdade”, considerando a sua própria humanidade aquela que viria a se equivaler à humanidade planetária, única testemunha da essência humana (Mbembe, 2019). É preciso, nesse sentido, como sugeria Paul Gilroy, a partir dos escritos do historiador senegalês Cheik Anta Diop, “desmitificar e rejeitar o ‘particularismo europeu’ fantasiado de ‘universal’” (p. 356). Próximo ao pensamento afro-moderno de Gilroy, Sissako interessa-se pelos fluxos e trocas, pelos encontros inesperados que se colocam em seu caminho. Segundo Mbembe (2019, p. 87-88), o

[...] pensamento afro-moderno é um pensamento do *intermediário* e do *entrelaçamento*. Ele declara que não podemos verdadeiramente apelar ao mundo a não ser que, pela força das coisas, permaneçamos ao lado de outros. [...] Temos então aqui um modo de ler o mundo que se baseia na afirmação radical da densidade da proximidade, do movimento, até do deslocamento. Em outros termos, a consciência do mundo nasce da efetivação daquilo que já era possível em mim, mas através de meu encontro com a vida de outra pessoa e dos mundos aparentemente distantes e, acima de tudo, das pessoas com as quais aparentemente não tenho nenhum laço – os intrusos.

A partir da evocação da dignidade, o filme convida-nos a colocarmo-nos diante daqueles com os quais não temos nada em comum, a descobrir, com eles, algo de nossa humanidade partilhada, ainda que desconheçamos seus nomes, suas histórias,

suas perspectivas. Tudo o que o filme nos oferece é a sua pura aparência. Assim como em *Rostov-Luanda* e em *A vida sobre a Terra*, em *Dignidade*, ao percorrer os espaços e ir ao encontro de desconhecidos, o cinema ao mesmo tempo endereça-nos a extrema particularidade e singularidade de um rosto e de um lugar, e o indeterminado de Todo-o-Mundo (Glissant, 1997) que emerge diante de nós.¹²⁵ É através da abertura ao Outro, deste estranho que, mais uma vez, se coloca atrás de uma porta, de uma janela, que se encontra em uma rua ou em uma estrada, que o cinema busca constituir uma nova consciência planetária – onde a dignidade só pode se fazer no plural.

¹²⁵ O conceito de “Todo-o-Mundo” (“*Tout-Monde*”), para Glissant, é o que “designa a nova co-presença de seres e coisas, o estado de globalidade em que reina a Relação” (Kowalewski *et al*, 2019, p. 154). Nas palavras do autor, “chamo de Todo-o-Mundo o nosso universo tal como ele muda e perdura na troca e, ao mesmo tempo, a ‘visão’ que temos dele. O mundo inteiro na sua diversidade física e nas representações que ele nos inspira: que já não podemos cantar, dizer ou trabalhar para sofrer apenas a partir do nosso lugar sem mergulhar no imaginário desta totalidade. Os poetas sempre sentiram-no. Mas os poetas do Ocidente foram amaldiçoados por não terem consentido no seu tempo a exclusividade do lugar, quando essa era a única norma exigida” (Glissant, 1997, p. 176, tradução nossa). No original: “*J'appelle Tout-Monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la 'vision' que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité. Les poètes l'ont de tout temps pressenti. Mais ils furent maudits, ceux d'Occident, de n'avoir pas en leur temps consenti à l'exclusive du lieu, quand c'était la seule norme requise*”. A tradução de “*Tout-Monde*” para “*Todo-o-Mundo*”, em português, de modo a preservar seu sentido original, observa a tradução indicada em “Introdução a uma poética da diversidade” (Glissant, 2005).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

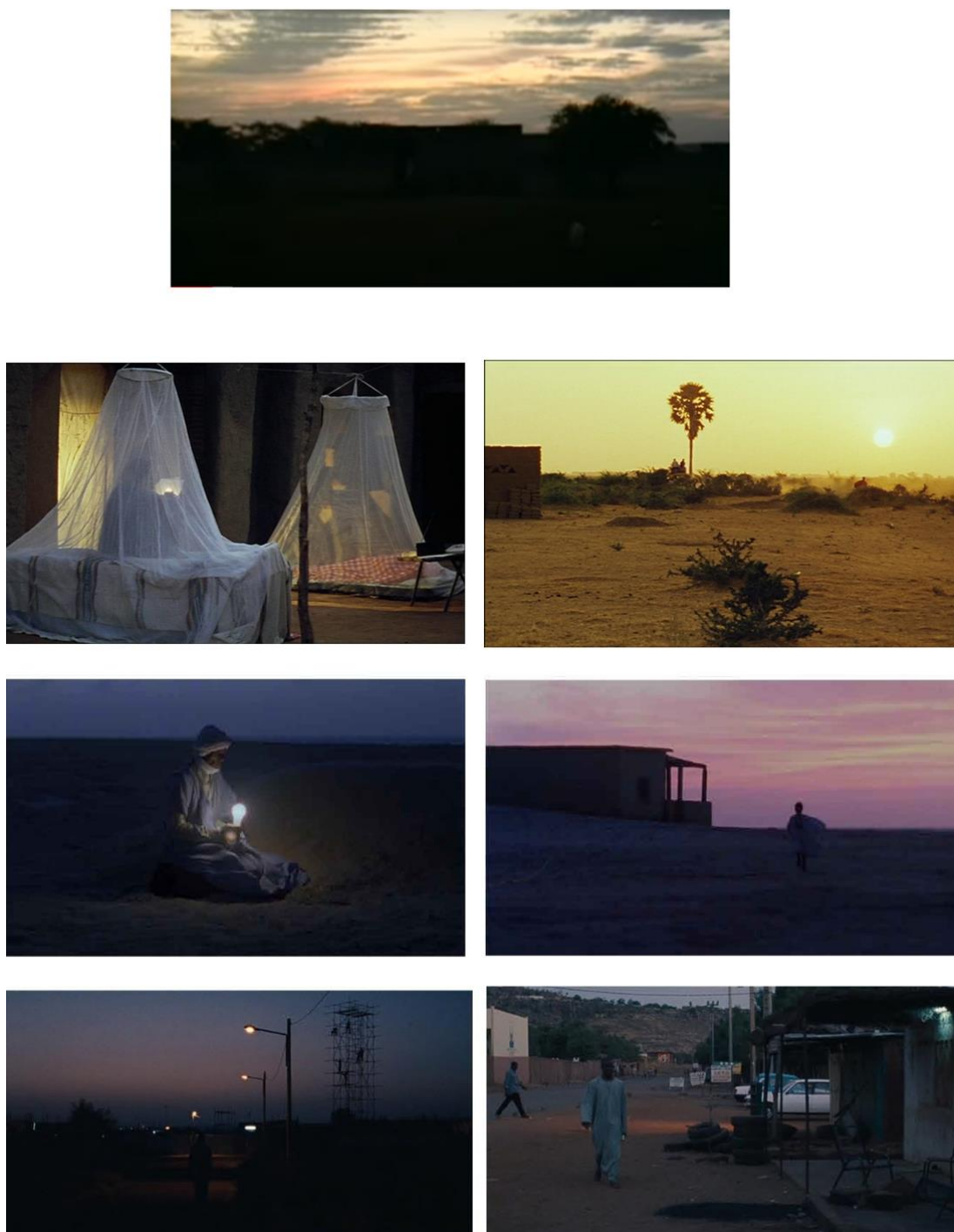


Figura 69: Arranjo de imagens composto, a cada linha, de fotogramas de *Rostov-Luanda* (Sissako, 1997), *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), *Heremakono* (Sissako, 2002) e *Bamako* (Sissako, 2006). Arranjo organizado observando a ordem cronológica dos filmes. Em cada um deles, anuncia-se, ao fim da madrugada, um novo amanhecer.

5.1. Neste fim da madrugada: alvorecer, aparecer

No arranjo de imagens apresentado (figura 69), observamos a reincidência do amanhecer nos longas-metragens de Sissako, excetuando-se *Timbuktu* (em que a cidade milenar aparece ou durante a noite, quando todos se recolhem, ou sob a clara luz do dia). Nos outros filmes, no entanto, algumas cenas relevantes nas narrativas são marcadas pelo início do amanhecer, este sutil intervalo em que já não é mais noite e as primeiras luzes do dia começam a iluminar a Terra.

No arranjo apresentado, observamos o primeiro fotograma, extraído de *Rostov-Luanda*, que anuncia o momento em que Sissako deixa a Mauritânia rumo à Angola. O fotograma refere-se ao primeiro plano que se apresenta logo após a festa coletiva em Kiffa, na despedida do realizador. Na sua narração em voz-over, ouvimo-lo dizer, em francês: “*avant l'aube, j'ai pris la route*” (que poderia ser traduzido para o português como “antes do alvorecer, eu peguei a estrada”). No plano seguinte, observamos a mão de Sissako sobre a mão da sua antiga babá, Touélé, em um plano fechado e, em seguida, vemos seu rosto no interior do carro, a observar a paisagem pela janela. Nos dois planos, os corpos dos personagens estão plenamente iluminados pela luz do dia. Ainda que os registros pareçam não se referir ao mesmo momento, parece importante a inserção do plano em que vemos a paisagem ao nascer do Sol e a referência do realizador, em sua narração, à “*aube*”.¹²⁶ No plano curto inserido ao filme, vemos a cidade inteiramente escura, de modo que nada pode ser reconhecido, apenas seus contornos, e o céu entre tons de cinza, amarelo e laranja, típico do alvorecer.



Figura 70: Fotogramas de planos subsequentes de *Rostov-Luanda* (Sissako, 1997).

¹²⁶ No dicionário em francês Larousse, “*aube*” é traduzido como “*Clarté blanchâtre qui précède le jour naissant; moment où le jour se lève*” (em português, claridade esbranquiçada que precede o nascer do dia; o momento em que o dia está a nascer) ou, ainda, “*Début, commencement*” (em português, início, começo).

Logo após o fotograma de *Rostov-Luanda*, apresentamos no arranjo de imagens (figura 69), fotogramas de *A vida sobre a Terra*. No instante em que o pai de Sissako lê a carta que o filho havia lhe endereçado, vemos que ele acabara de se levantar da cama. Ele está de pijamas e o mosquiteiro que havia lhe guardado durante a noite, permanece suspenso no quarto. Através da porta lateral, vemos as primeiras luzes do dia, a entrar no cômodo. Como ainda não está claro o suficiente, o pai do realizador segura uma pequena lanterna em uma das mãos para ler a carta do filho. A câmera o enquadra inicialmente de costas de maneira que possamos ver tanto os raios de luz dourados que adentram a porta do quarto, como a luz da lanterna em suas mãos. Aos poucos, em um plano-sequência, a câmera na mão se aproxima e rotaciona no espaço para que possamos ver o rosto do pai do realizador, que sorri ao ler a carta. A luz da lanterna que servia para iluminar as palavras escritas no papel, passa então a iluminar o próprio rosto do personagem, um homem negro já idoso, que sorri pela primeira e única vez no filme. No plano seguinte, vemos o campo de arroz e, em seguida, acompanhamos a chegada de Sissako à Sokolo quando o Sol já havia despontado acima da linha do horizonte, dourando a paisagem à sua frente (figura 71).



Figura 71: Fotogramas de *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998), acompanhando o movimento da câmera durante a cena.



Figura 72: Fotogramas de *A vida sobre a Terra* (Sissako, 1998). Os dois primeiros fotogramas referem-se ao mesmo plano, quando o carro atravessa a paisagem, deixando um rastro de poeira. No plano subsequente a este, observamos a caminhada solitária de Sissako que aparece quase junto à linha do horizonte aproximando-se da câmera, que o enquadra em um plano aberto, a certa distância.

Na terceira linha do arranjo de imagens, apresentamos os fotogramas de *Heremakono*, quando o eletricitista Maata que, caminhava solitariamente em meio ao deserto durante a noite, repousa sobre o chão segurando uma lâmpada acesa, a mesma que havia perdido a conexão e que, durante todo o filme, ele trabalhara para religar. Logo depois, Maata, ainda segurando a lâmpada quase sem energia, será encontrado morto sobre a areia pelo pequeno Khatra, enquanto o Sol começa a colorir o céu atrás dos dois. Sem sucesso em reanimar o amigo, Khatra recolhe a lâmpada e sai, deixando que seu corpo seja encontrado por Makan e Omar, os personagens imigrantes que, ao avistá-lo, correm para socorrê-lo. Esta cena marca uma importante passagem no filme, quando a morte de Maata, ao mesmo tempo, aponta para a destinação aberta da criança que seguirá solitária a partir de então, a descobrir seus próprios caminhos, e antecipa-se à preparação final de Abdallah para sua partida. A cena em que o jovem lê em seu quarto e, em seguida, termina de arrumar sua única mala junto à mãe para que, finalmente, inicie seu trajeto para fora do país, é subsequente ao encontro de Makan e Omar com o corpo de Maata já sem vida, ao raiar do dia. Mais uma vez, como em *Rostov-Luanda*, o filme vale-se da imagem do alvorecer para anunciar uma partida e uma despedida.



Figura 73: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes.

Por fim, no arranjo de imagens, apresentamos fotogramas da primeira cena de *Bamako*, quando observamos a caminhada de Chaka, entre o fim da noite e o início da manhã, às margens da cidade. Esta cena, que inicia o filme, retornará mais adiante

quando o corpo de Chaka também cairá sem vida sobre o chão, “sob a luz do poste”, como destacamos ao início deste trabalho. Se em *Heremakono*, a morte de Maata é descoberta pelo pequeno Khatra que o acompanha; em *Bamako*, o filme articula a morte de Chaka, através da montagem, ao sono de Ina, a bebê que dorme durante a noite em seu quarto, alheia ao suicídio do pai. A cena seguinte será aquela do seu velório, que encerra o filme.

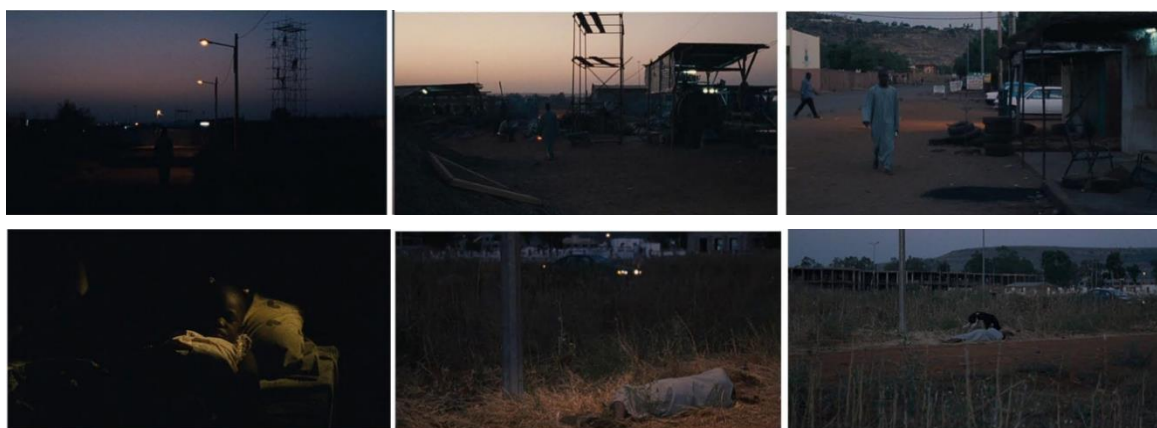


Figura 74: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006). Fotogramas extraídos de dois momentos no filme. A primeira linha refere-se ao começo do filme, sendo o primeiro fotograma referente ao primeiro plano do filme. A segunda linha apresenta três planos subsequentes, em que a morte de Chaka avizinha-se, através da montagem, à imagem de sua filha vista a dormir durante a noite.

Observamos, ainda, através do arranjo de imagens, uma articulação produzida pelos filmes, entre a aparição da luz solar e da luz elétrica que iluminará os corpos e os rostos dos personagens durante a noite. A incidência da luz, que torna os corpos e os espaços visíveis, é enfatizada pelos filmes, reiterando o modo com que o cinema se interessa por suas formas de aparição. Acreditamos que os filmes se dedicam não apenas a retratar uma existência em comum, que só poderia ser apreendida através das aparências, como sugeria Hannah Arendt (1995); mas também pelo breve intervalo que se coloca entre desaparecer e aparecer, anoitecer e amanhecer. Quer dizer, mais que abrigar a visibilidade que seria inerente aos corpos que coabitam a terra, o cinema de Sissako interessa-se pela própria constituição do visível, como demonstramos ao longo deste trabalho, através da atenção aos processos de produção de imagens, à relação com o gesto fotográfico, ao cuidado e ao rigor com a construção do enquadramento e com a posta em cena dos olhares.

Em relação à cena da morte de Maata em *Heremakono*, cujos fotogramas destacamos, gostaríamos de fazer uma breve contextualização. O gesto de reacender

uma lâmpada no filme parece similar àquele de encontrar um rádio perdido na areia, como aquele que observamos Makan enterrar no início do filme, para, depois, procurá-lo insistentemente. O gesto poderia ser interpretado, simbolicamente, como uma busca por retomar ou reencontrar as conexões perdidas em uma comunidade fraturada. No entanto, a lâmpada acesa apresenta-se como uma figura um pouco mais complexa, relacionada, como enfatizamos, ao aparecer e ao desaparecer, a ver e a deixar de ver e, em última instância, como acompanhamos através da morte de Maata, à própria existência.

Enquanto procuram uma forma de acender a lâmpada no filme, Maata e Khatra tomam um pequeno barco e vão para um lugar mais distante onde encontram uma grande caixa de energia. Maata conecta o cabo em uma das entradas e, finalmente, a lâmpada acende-se. Desenrolando o longo cabo que liga a lâmpada na caixa, Maata e Khatra colocam-se a caminhar durante à noite em meio ao deserto vazio e a lâmpada passa a funcionar como uma lanterna, iluminando seus passos - o que, evidentemente, parece um tanto implausível já que um cabo de energia não poderia ser tão extenso. Na imagem subsequente, observamos um plano aberto que nos apresenta a imagem de três navios atracados próximos à costa, no Oceano Atlântico durante a noite. A imagem noturna revela a presença dos navios através de alguns faróis acesos, dando a impressão de que eles estariam posicionados voltados para o continente.



Figura 75: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes.

Quando voltamos a ver os personagens de Maata e Khatra no filme, eles estão sentados na varanda de uma casa de alvenaria em meio ao deserto, ao lado de Omar e Makan. A lâmpada permanece acesa no teto enquanto os quatro conversam sentados durante a noite. Maata é questionado pelos amigos se ele estaria bem, o que o leva a comentar sobre uma inquietação que o acompanhava. Enquanto todos o observam em silêncio, ele relata:

Não gosto de histórias de viagem. Não gosto de viajar. Não gosto de ver ninguém partir. Um dia, um amigo veio me visitar. O nome dele era Ethmane. Ele perguntou: “Maata, está livre?”. Respondi “Sim, estou”. Ele me mostrou dois bilhetes de avião. “Um para mim, outro para você, vamos sair daqui”. Eu disse: “não vou”. Ele implorou para que eu fosse. Eu disse: “Ethmane, você é meu amigo, um bom amigo. Você tem consideração por mim e quer me agradar. Eu também quero. Mas não quero sair daqui e não quero que você saia também... Esse Ethmane... hoje não sei por onde anda. Ainda penso nele. Talvez isso explique o peso em meu coração.

Durante o relato de Maata, a imagem noturna do oceano Atlântico retorna, mas observamos então apenas um navio próximo à costa, como se os outros dois que havíamos visto na cena anterior já tivessem zarpado. A presença silenciosa e suspense do navio sobre o mar confere à história de Maata um caráter triste e sombrio, levando-nos a rememorar as migrações forçadas que atravessaram historicamente o Atlântico, assim como o desaparecimento dos que partiram e nunca retornaram. Logo depois disso, em silêncio e solitário, Maata fará sua última caminhada com a lâmpada nas mãos.



Figura 76: Fotogramas de *Heremakono* (Sissako, 2002), a partir de planos subsequentes.

Ao encontrar Maata caído no chão, Khatra tenta reanimá-lo, lembrando-se da canção que seu amigo havia lhe proibido de cantar: os versos do poema “*Petit Oiseau*”, de Paul Niger, que se apresentam musicados no filme.¹²⁷ Khatra canta os versos algumas vezes na tentativa de que Maata acorde para silenciá-lo mais uma vez, o que não acontece. A primeira vez que ouvimos a canção no filme é logo no início, quando a proibição de Maata parece despropositada. Os versos cantados por

¹²⁷ Poeta antilhano, nascido em Guadalupe em 1915, Albert Béville estudou na França, onde conheceu posteriormente Césaire e Senghor, tendo escrito seus primeiros poemas na década de 1940, sob o pseudônimo de Paul Niger. O poeta, considerado “um dos pilares da literatura negra francófona”, atuou junto aos idealizadores da negritude, tendo participado politicamente das lutas contra o racismo e a colonização, conforme informações disponíveis no site do *Institut Mémoires de l’édition contemporaine* (s.d.). Como sugere Okpanachi Sunday (1986), o escritor parece sofrer de um “esquecimento injusto” no campo da literatura. Em relação à obra do poeta, ainda hoje, foram encontradas pouquíssimas referências a respeito de seu trabalho.

Khatra dizem, em francês: “*Petit oiseau qui me chantes/ L’amour du pays natal/ Je te porterai à manger les graines que je choisirai/ Et qu’il te plaira de croquer*”.¹²⁸ Diante do relato de Maata, notamos que ouvir a canção seria para ele algo muito doloroso porque, a cada vez, a memória do amor à terra natal e o desejo de nela permanecer, o lembraria do amigo desaparecido. Como o poema de Césaire em *A vida sobre a Terra*, os versos pensados sob o escopo da negritude são ressignificados.

Heremakono é um filme em que a presença dos navios, do oceano e da noite é relativamente recorrente, como se algo do passado viesse, através dessas imagens, assombrar o tempo presente. Destacamos dois momentos particulares: em um deles, o corpo de um homem negro sai do meio do mar durante a noite. Vemos apenas uma silhueta ou uma sombra a se mover do oceano para o continente. Paralelamente, a mãe de Abdallah acorda assustada e percebe que o filho andava em direção à porta, saindo do quarto, como se algo lá fora o chamasse. Em outro momento, na cena imediatamente subsequente àquela em que Maata relata a saudade do amigo, Abdallah deita-se ao lado de uma mulher desconhecida que dorme em um quarto escuro. Ele repousa ao seu lado cuidadosamente para não a acordar e parece acariciar o braço da mulher até que sua mão repousa sobre a dela. Ele, então, encosta a cabeça em seu ombro e adormece. A cena é muito escura e os corpos dos dois são iluminados apenas por um feixe de luz. Supomos inicialmente que a mulher poderia ser uma das vizinhas com quem Abdallah conversava na porta de sua casa. No entanto, não as reconhecemos do semblante da mulher que dorme. Podemos observar que seu cabelo foi arrumado, com pequenas tranças para cima, que nos lembram a fotografia de Sônia,¹²⁹ a filha pequena de uma de suas vizinhas de Abdallah que havia falecido, fruto de seu relacionamento com um homem branco europeu que a teria abandonado por duas vezes: primeiro, quando ele a deixou para voltar à Europa e, depois, quando soube da morte da filha, permanecendo indiferente. Essas duas aparições breves e enigmáticas do homem que sai do meio do mar e da mulher que dorme sobre a cama, leva-nos a supor sobre certa relação de Abdallah

¹²⁸ Considerando tratar-se de versos do poema publicado em 1954, no livro *Initiations*, de Paul Nizer (conforme descrito nos créditos de *Heremakono*), preservamos a escrita original em francês. A tradução em português poderia ser: “Passarinho que me canta / O amor ao país natal/ Vou te levar para comer as sementes que eu escolher / E que você vai adorar mastigar”.

¹²⁹ Não por acaso, nos créditos do filme, a criança é mencionada como “*le petite fille aux tresses*” (em português, “a garotinha com tranças”).

com a presença dos que já não estão mais ali, espectros que o convocam no meio da noite, remetendo à certa reaparição dos mortos.



Figura 77: Fotogramas de *Heremakano* (Sissako, 2002). Na primeira linha, apresentamos fotogramas de cenas subsequentes. Na segunda, trata-se de fotogramas de diferentes cenas no filme, mas que parecem articuladas.

Se o cinema de Sissako não faz da questão racial uma bandeira pela qual, enfaticamente, ele luta; por outro lado, ele não permanece alheio ou cúmplice do horror que se abateu sobre o continente africano, nem do racismo continuamente perpetrado contra os povos negros, resultando, tantas vezes, na morte, na violência e na exclusão. A aparição dos navios suspensos e parados sobre o Atlântico, bem como das sombras e dos espectros no meio da noite não deixa de nos remeter ao passado e aos perversos e desastrosos encontros que se impuseram diante dos povos e dos territórios no oeste africano. Parece-nos que, ciente da face sombria da Terra, das mortes, separações e fronteiras que não cessam de se multiplicar, Sissako interessa-se por mirar sobretudo uma possibilidade de recomeço, um novo fim de madrugada, diferente daquela de onde Césaire avistava “a vida prostrada”, o fim da madrugada, em que

[...] não se pode despachar os sonhos abordados, o rio desesperadamente entorpecido no seu leito, sem turgescência nem depressão, incerto em fluir, lamentavelmente vazio, a pesada imparcialidade do téio, repartindo a sombra sobre todas as coisas iguais, o ar estagnado sem uma abertura de pássaro claro (Césaire, 2012, p. 23).¹³⁰

Ciente desta parte da noite ou desta parte do dia, do interstício entre os dois, o cinema de Sissako mira, com otimismo, o alvorecer da humanidade. Acreditamos que o desejo de retomar e reler as palavras de Césaire em *A vida sobre a Terra*, nesse sentido, alinha-se com a crença de seu cinema na abertura à pluralidade do mundo ou, como sugere Achille Mbembe, na leitura que ele fez da obra do pensador martinicano, na “necessidade de sua declosão” (Mbembe, 2018, p. 273). Afinal, o terror que habitou Césaire, seu maior temor, como propõe Mbembe, seria “o de um sono sem despertar, de um sono sem novo dia, sem sol nem amanhã”. Inspirados de maneira geral pelo poeta martinicano, os filmes de Sissako dedicam-se a preservar ou a reconstruir a confiança no futuro em comum. De certa forma, o “fim da madrugada” reiteradamente mencionado por Césaire em seu poema e enfatizado por Sissako em seus filmes parece remeter à “saída da grande noite” proposta por Mbembe (2019): a esperança em direção a uma nova imaginação de uma comunidade liberta do jugo do colonialismo e do racismo.

A “declosão” do mundo, que Mbembe (2019) atribui ao pensamento de Césaire e também de Frantz Fanon ou, de maneira geral, à “intenção filosófica da descolonização e do movimento anticolonialista”, é tributária do emprego deste termo por Jean-Luc Nancy, para quem, “a declosão ‘designa a abertura de um cercado, a retirada de uma clausura”.

A ideia de declosão [para Nancy] inclui a de eclosão, de surgimento, de advento de algo novo, de desabrochar. Decodir significa então retirar as cercas de modo que aquilo que estava enclausurado possa emergir e desabrochar. A questão da declosão do mundo - do pertencimento ao mundo, da habitação do mundo, da criação do mundo, ou ainda das condições sob as quais nós fazemos o mundo e nos constituímos como herdeiros do mundo - está no coração pensamento anticolonialista e da noção de descolonização. Poderíamos até dizer que é seu objeto fundamental (Mbembe, 2019, p. 70).

¹³⁰ No original: “Au bout du petit matin, la vie prostrée, on ne sait où dépêcher ses rêves avortés, le fleuve de vie désespérément torpide dans son lit, sans turgescence ni dépression, incertain de fluir, lamentablement vide, la lourde impartialité de l’ennui, répartissant l’ombre sur toutes choses égales, l’air stagnant sans une trouée d’oiseau clair”.

Como sugere Mbembe, considerando a experiência colonial, não seria possível considerar a existência da humanidade como algo dado. É preciso propiciar sua emergência ao mesmo tempo em que aquela do próprio mundo. Na esteira de Fanon, Mbembe considera que, para que a humanidade ecloda, seria preciso, para o colonizado, apropriar-se de si mesmo, despertar para a própria consciência que o permitiria falar em primeira pessoa, de forma que não se volte apenas para a sua própria realização, mas “de maneira ainda mais significativa, [para] a *escalada da humanidade*, um novo início da criação, a declosão do mundo” (Mbembe, 2019, 71, grifos do autor). A luta pela vida que Fanon buscou, através da qual seria possível a escalada da humanidade, remeteria à possibilidade de sair da “clausura na qual o olhar do Outro e o poder do Outro buscam encarcerar o sujeito”, considerando “essa zona do não-ser que é, a seus olhos, a *raça*”.

Existe assim, na concepção fanoniana de eclosão do mundo, uma dimensão tripla de insurreição, constituição e até de ressurreição, visto que ela se parece com um retorno à vida (*anastasis*), com a subtração da vida das forças que a limitam. Para ele, a eclosão do mundo é a mesma coisa que sua declosão se, segundo Jean-Luc Nanc, entendemos por declosão o desmantelamento e a desmontagem das cercas, cercados e clausuras. [...] Em outros pensadores negros, como por exemplo Édouard Glissant, a declosão do mundo consiste precisamente em ir ao encontro do mundo sabendo compreender o tecido que não se pode desemaranhar das afiliações que formam nossa identidade e o entrelaçamento das redes que fazem com que toda identidade estenda-se necessariamente para uma relação com o Outro - um Outro que está sempre, de imediato, lá (Mbembe, 2019, p. 71-72).

A declosão ou um novo alvorecer do mundo a que os filmes de Sissako dirigem-se já não é aquele em que se torna preciso retirar as máscaras brancas dos rostos negros, como sugeria Fanon, mas onde o desmantelamento das cercas permite o trânsito e o encontro com a diferença, assim como a manutenção da vida nos seus mais ínfimos e singulares gestos. Seu cinema parece animado pela mesma questão que a pesquisadora Guillermina de Ferrari (2012) identifica, de maneira similar, nas teorias de Paul Gilroy e Édouard Glissant, evocadas a partir das metáforas da *plantation*, no caso de Gilroy, e do navio, no caso de Glissant – duas figuras, como destaca a autora, que remetem a uma comunidade construída exclusivamente sobre “uma base aleatória e [sobre uma] coexistência em grande parte involuntária”. A questão que nos endereça o pensamento de ambos os autores seria sobre “quais ideias de pertencimento, justiça e responsabilidade operam em sociedades em que a adesão não se baseia nem na filiação nem no consentimento” (De Ferrari, 2012, p.

187). Mais do que na sociedade, ao longo deste trabalho, pensamos no modo com que os filmes se dirigem à exposição da comunidade, onde, como sugeria Nancy, a existência é somente para ser compartilhada.

O alvorecer comunitário da humanidade, nesse sentido, não pressupõe um *telos*. Como o dia, que não cessa de recomeçar, a comunidade constitui-se a partir de sua própria finitude (o que seria o contrário de dizer que ela estaria acabada). Como sugere Nancy (2016, p. 163), “começamos e findamos sem começar nem findar: sem ter um começo e um fim que sejam *nossos*, mas os tendo (ou os sendo) somente como outros e através dos outros”. Se, para Nancy, a própria história é a comunidade, quer dizer, se ela nunca foi pensada como um compilado de histórias individuais, mas “sempre como o modo próprio e singular da existência comum, que é o modo próprio da existência”; então, ao pensar uma história finita, Nancy nos convoca a pensar que a comunidade não nos destina a nenhum acabamento, mas ao simples acontecimento, à própria exposição da existência.

A história é a apresentação ou o vir à presença da existência, a medida que a existência ela mesma é finita e, portanto, comum - o que quer dizer ainda uma vez que ela não tem essência, mas que ela é, por “essência”, a chegada do acontecer (ou melhor, o acontecimento da possibilidade de que alguma coisa chegue ou não a acontecer. [...]) A comunidade é o “Nós” chegando a acontecer enquanto ser-junto da alteridade. Enquanto ser singular, eu não tenho uma história singular (ou seja, eu existo) somente à medida que sou e estou exposto no seio da comunidade, mesmo se eu não tenho um papel particular ou importante na comunidade. [...] O fato que o próprio ser é finito significa que ele não é nem substância, nem sujeito, mas *oferecido na existência e para a existência* (Nancy, 2016, p. 165).

Ao se interessar pelos sujeitos anônimos, por aqueles e aquelas que não tem nome e que ocupam as bordas das narrativas e das perspectivas; ao enfatizar o olhar diante deles e entre eles, assim como a escuta das palavras que nem sempre se tornam compreensíveis para nós; ao dedicar-se à figura do estrangeiro, do imigrante ou do desterrado, que ocupa sempre um lugar dúbio, entre lá e cá; ao enlaçar a memória do passado colonial ao tempo presente e à necessidade premente de agir; e ao se dedicar aos espaços vividos, coabitados e entrelaçados pelas circulações de mundos que os povoam; se Sissako nos permite avistar o futuro, “escutar o amanhã passar”, como gostaria Césaire, é por acreditar nas distintas maneiras de coabitação e coexistência possíveis. Ainda assim, ao nos dirigirem ao avançar dos anos ou à virada dos milênios, os filmes só poderiam o fazer mirando a existência que se instala

em uma vizinhança e que se apresenta entre o nascer e o recomeçar de um novo dia, finito, como gostaria Nancy, sempre em processo.



Figura 78: Fotogramas de *Bamako* (Sissako, 2006). O dia recomeça no quintal comunitário e os gestos do cotidiano coletivo são registrados, atentamente, ao amanhecer.

REFERÊNCIAS

ADESOKAN, Akin. Abderrahmane Sissako and the poetics of engaged expatriation. *Screen*, v. 51, n. 2, Summer 2010, p. 143-160.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard. *Revista Significação*, v. 43, n. 46, 2016.

ALMEIDA, Lilian Pestre de. Posfácio. In: CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un Retour au Pays Natal, Diário de um retorno ao país natal*. Trad. Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

ALVES, Rafaela Brandão; BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Fora do lugar: o estado "demasiadamente humano" de Edward Said. *Psicologia USP*, v. 30, p. 1-9, 2019.

APPADURAI, Arjun. The colonial Backdrops. *Afterimage*, v. 24, n. 5, 1997.

APPIAH, Anthony Kwame. *Through African Eyes: Dialogues with the Director Abderrahmane Sissako*. African Film Festival New York, 2003. Disponível em: <https://africanfilmny.org/articles/through-african-eyes-dialogues-with-the-directors-excerpt-from-an-interview-with-director-abderrahmane-sissako/>. Acesso: 02 nov. 2023.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

AVILA, Carlos Federico Domínguez. Independência, conflito pós-colonial e competição Leste-Oeste em Angola, 1975-1976. *Afro-Ásia*, n. 65, p. 427-478, 2022.

BALSEIRO, Isabel. Exile and longing in Abderrahmane Sissako's *La Vie sur terre*. *Screen*, n. 48, p. 443-461, 2007.

BARBOSA, Muryatan Santana. Pan-africanismo e teoria social: uma herança crítica. *África*, São Paulo, v. 31-32, p. 135-155, 2012.

BARLET, Olivier. Interview with Abderrahmane Sissako. *Africultures: les monde en relation*, 1998. Disponível em: <https://africultures.com/interview-with-abderrahmane-sissako-by-olivier-barlet-5312/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

BARLET, Olivier. Les nouvelles stratégies des cinéastes africains. *Africine*, 2001. Disponível em: <http://www.africine.org/analyse/les-nouvelles-strategies-des-cineastes-africains/1851>. Acesso em: 02 nov. 2023.

BARLET, Olivier. Abderrahmane Sissako's film lesson. *Africultures: les mondes en relation*, 2003. Disponível em: <https://africultures.com/abderrahmane-sissakos-film-lesson-5671/>. Acesso em: 03 nov. 2023.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Introdução: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do Refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BOURGEOIS, André. *Le film Timbuktu, fiction documentée? Conte pour occidentaux?* 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UNJQxU7_7A. Acesso em 03 nov. 2023.

BRASIL, André. A Performance: Entre o Vivido e o Imaginado. In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargo; CARDOSO FILHO, Jorge (Orgs.). *Experiência Estética e Performance*. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 131-145.

BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017a.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Trad. Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CASCÁIS, Antonio. Mali, uma crise que se arrasta há dez anos. *Deutschweller*, 2022. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/mali-uma-crise-que-se-arrasta-há-dez-anos/a-61310649>. Acesso em: 03 nov. 2023.

CAZENAVE, Odile; TAOUA, Phyllis; SOW; Alioune Sow; HARROW, Kenneth. Timbuktu – The Controversy. *African Studies Review*, v. 59, n. 3, p. 267-293, dez. 2016.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un Retour au Pays Natal, Diário de um retorno ao país natal*. Trad. Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CESAR, Amaranta. Filmes de regresso: o cinema africano e o desafio das fronteiras. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 189-208.

CESAR, Amaranta. Cinema africano, utopia e política: a tomada de palavra em Bamako, de Abderrahmane Sissako. *Contemporanea – Comunicação e Cultura*, v.11, n. 03, p. 581-590, set./dez., 2013.

CESSOU, Sabine. “Timbuktu”, le film d’Abderrahmane Sissako, loin de la réalité. *L’Obs. Rue* 89, 2015. Disponível em: <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rues-dafriques/20141222.RUE1128/timbuktu-le-film-d-abderrahmane-sissako-loin-de-la-realite.html#:~:text=Le%20film%20a%20%C3%A9t%C3%A9%20r%C3%A9alis%C3%A9,protection%20de%20l'arm%C3%A9e%20mauritanienne>. Acesso em: 03 nov. 2023.

COHEN, Alina. Malick Sidibé’s Photographs Captured Moments of Joy and Liberation in Mali. *Artsy*, 2018. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-malick-sidibephotos-captured-moments-joy-liberation-mali>. Acesso em: 02 nov. 2023.

COMOLLI, Jean-Luc. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG: 2008.

CONDE, Guilherme Bezzi. *A arte como possibilidade: reflexões sobre a relevância contemporânea da arte a partir de Jacques Rancière*. 2017. Dissertação – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2017.

CURTIUS, Anny-Dominique. La Nudité fissurée de Zabou dans Timbuktu d’Abderrahmane Sissako. *Nouvelles Études Francophones*, v. 36, n. 1-2, p. 137-155, 2021.

DE FERRARI, Guillermina. The Ship, the Plantation, and the Polis: Reading Gilroy and Glissant as Moral Philosophy. *Comparative Literature Studies*, v. 49, n. 2, p. 186-209, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIAWARA, Manthia. The Song of the Griot. *Transition*, n. 74, 1997.

DIAWARA, Manthia. Talk of the town: Seydou Keita. *Artforum*, 1998. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/talk-of-the-town-seydou-keita-2-201629/>. Acesso em: 03 nov. 2023.

DIAWARA, Manthia. The 1960s in Bamako: Malick Sidibé and James Brown. In: TATE, Greg (Org.). *Everything but burden: what white people are taken from black culture*. Nova Iorque: Broadway Books, 2003. E-Book.

DIAWARA, Manthia. *Não arredamos pé*. Lisboa: Europress, 2008.

DIAWARA, Manthia. Frames of Resistance: Manthia Diawara on the films of Abderrahmane Sissako. *Artforum international*, n. 53, 2015.

DIAWARA, Manthia. O espectador negro – questões acerca da identificação e resistência. Trad. Heitor Augusto. *Urso de Lata*, 2016. Disponível em: <https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

DIAWARA, Manthia. Tropiques and the Surrealist Movement in Martinique. *Journal of Contemporary African Art*, n. 49, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Coisa Pública, Coisa dos povos, Coisa Plural. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (Orgs.). *A república por vir*. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011a. p. 41-70.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

DIEUZEIDE, Maria Ines. O que resta do tempo: ficção e política no cinema de Elia Suleiman. *Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 204-225, jan./jun. 2015.

DOCUMENTA. Documenta X, 1997. Retrospective. Disponível em: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x. Acesso em: 03 nov. 2023.

DOWD, Caitriona; RALEIGH, Clionadh. Briefing: The myth of global Islamic terrorism and local conflict in Mali and the Sahel. *African Affairs*, v. 112, n. 448, p. 498-509, 2013.

DOWD, Vicent. Timbuktu film at Cannes mixes tragedy, charm and humour. *BBC News*, 2014. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27441139>. Acesso em: 03 nov. 2023.

DUARTE, André. Comunidade, singularização e subjetivação: notas sobre os coletivos políticos do presente. *O que nos faz pensar*, n. 35, p. 211-227, dez. 2014.

DUARTE, Geraldine Rosas. Crise no Mali: as origens do conflito e os entraves para a resolução. *Conjuntura Internacional*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 7-14, 2013.

DURÃO, Gustavo de Andrade. Intelectuais africanos e pan-africanismo: uma narrativa póscolonial. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 212-242, jul./set., 2018.

ENWEZOR, Okwui; ZAYA, Octavio. Colonial Imaginary, Tropes of Disruption: History, Culture, and Representation in the Works of African Photographers. In: BELL, Clare; ENWEZOR, Okwui; TILKIN, Danielle; ZAYA, Octavio (Orgs.). *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*. Nova Iorque: Guggenheim Museum, 2016. p. 17-48.

FALLAUX, Emile. "A Cine Nomad in Paris: Interview with Abderrahmane Sissako". *Nka: Journal of Contemporary African Art*, v. 19, p. 56-59, 2004.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Serafim Ferreira. Lisboa: Editora ULISSEIA limitada, 1961.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, André Brayner de. *Poéticas da hospitalidade: ensaios para uma filosofia do acolhimento*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

FOFANA, Amadou; HALL, Bruce S. Timbuktu: What Call to Action? *Black Camera*, v. 9, n. 1, p. 7-21, 2017.

FORSTER, Siegfried. “Timbuktu” chahuté, pourquoi tant de haine? *RFI Afrique*, 2015a. Disponível em: <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20150226-timbuktu-pourquoi-tant-haine-abderrahmane-sissako-nicolas-beau-fespaco-2015>. Acesso em: 03 nov. 2023.

FORSTER, Siegfried. Fespaco: séance historique pour “Timbuktu” et la liberté d’expression. *RFI Afrique*, 2015b. Disponível em: <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20150305-fespaco-celebre-timbuktu-abderrahmane-sissako-smockey-balai-citoyen>. Acesso em: 03 nov. 2023.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços (1967). In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. As heterotopias. In: FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013, p. 19-32.

GALITO, Maria Sousa. *Terrorismo na região do Sahel*. Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento. 2014 [Working Paper].

GALLERY FIFTY ONE. Adama Kouyaté. 2020. Disponível em: <https://www.gallery51.com/artist/adama-kouyate/>. Acesso em 02 nov. 2023.

GILROY, Paul. *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde*. Poétique IV. Paris: Éditions Gallimard, 1997.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Trad. Eunice do Campo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. *Revista Criação & Crítica*, n. 1, p. 53-55, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/64102/66809>. Acesso em: 23 mar. 2021.

GLISSANT, Édouard. *Pensamento do Tremor*. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard/Editora UFJF, 2014.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard; DIAWARA, Manthia; WINKS, Christopher. Édouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara. *Journal of Contemporary African Art*, n. 28, p. 4-19, 2011.

GONÇALVES, Leo. O “Diário de um retorno ao país natal” de Aimé Césaire. *Escamandro*, 2014. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/02/11/o-diario-de-um-retorno-ao-pais-natal-de-aime-cesaire-por-leo-goncalves/>. Acesso em: 03 nov. 2023.

GROSFILLEY, Anne. Têxtil e moda no Mali pela lente de Seydou Keïta. In: LEENHARDT, Jacques; TITAN JÚNIOR, Samuel (Orgs.). *Seydou Keïta*. São Paulo: IMS, 2018, p. 148-157.

GUIMARÃES, César. A cena e a inscrição do real. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 45-56, jun. 2015.

GUIMARÃES, César. Entre muitos, entre dois: a imagem coabitada. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, p. 19-32, jan./jun. 2017.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.

GUIMARÃES, César Geraldo; SANTOS, Hannah Serrat de Souza. A vida sobre a Terra: aparecer em comum, entre estilhaços coloniais. *Anais XVIII Encontro COMPÓS*, PUC/Porto Alegre, v. 1, p. 1-22, 2019.

HAMBLIN, Sarah. Toward a Transnational African Cinema: Image and Authenticity in La Vie sur terre. *Black Camera*, v. 3, n. 2, p. 8-30, 2012.

HARAZIM, Dorrit. Estúdio Malick. *Revista de fotografia ZUM*, 2014. Disponível em: https://revistazum.com.br/revista-zum_6/estudio-malick/. Acesso em: 02 nov. 2014.

HARBER, Fatouma. Le “Timbuktu” de Sissako n'est pas le Tombouctou que j'ai vécu. *Les nouvelles du Mali*, 2014. Disponível em: <https://faty.mondoblog.org/2014/05/16/le-timbuktu-de-sissako-nest-pas-le-tombouctou-ou-je-vis/>. Acesso em: 03 nov. 2023.

HAUGEGAARD, Rikke. Sharia as ‘Desert Business’: Understanding the Links between Criminal Networks and Jihadism in Northern Mali. *ASPJ Africa & Francophonie*, 2018.

HEL-BONGO, Olga. Poétique du carnet dans Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire. *Études littéraires*, v. 48, n. 1-2, p. 119-135, 2019.

HERNANN, Andrew. Discourse in crisis: situating slavery, jihad and military intervention in northern Mali. *Springer*, v. 40, n. 3, p. 267-286, 2016.

HOOKS, bell. *O olhar opositivo: espectadoras negras*. Trad. Carla Italiano e Luis Felipe Flores. In: SIQUEIRA, Ana (Org.). *Catálogo do 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018, p. 291-300.

HUSSAK, Pedro. Rancière: a política das imagens. *Revista Princípios*, v. 19, n. 32, p. 95-107, jul./dez. 2012.

INSTITUTE MEMOIRE DE L'EDITION CONTEMPORAINE. Niger, Paul (1915-1962). La Collection de l'IMEC, [s.d.]. Disponível em: https://www.imec-archives.com/archives/collection/AU/FR_145875401_P451NGR. Acesso em: 03 nov. 2023.

JATI, Tsitsi. Cassava Westerns: Ways of Watching Abderrahmane Sissako. *Black Camera*, v. 6, n. 1, p. 154-177, 2014.

KALIKOFF, Hedy. Gender, Genre and Geography in Aime Cesaire's "Cahier D'un Retour au Pays Natal". *Callaloo*, v. 18, n. 2, p. 492-505, 1995.

KELLER, Candance. *Mopti à la Mode: Portrait Photography by Tijani Sitou*. Catálogo. Bloomington: Indiana University Art Museum, 2007. Disponível em: http://candacemkeller.com/wp-content/uploads/2018/01/Mopti_a_la_Mode_MSU_2009_Brochure.pdf. Acesso em: 02 nov. 2023.

KELLER, Candance. *Imaging culture: photography in Mali, West Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 2021. E-Book.

KANSAS CITY ART INSTITUTE. Dawit L. Petros: The Strangers Notebook. 2016. Disponível em: <https://kcai.edu/hr-block-artspace/hr-block-artspace-exhibitions/dawit-l-petros-the-strangers-notebook/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

LAFORGUE, Pierre. Le Cahier d'un retour au pays natal de 1939 à 1947 (de l'édition Volontés à l'édition Bordas): étude de génétique césairienne. *Études françaises*, v. 48, n. 1, p. 131-179, 2012.

LAMUNIÈRE, Michelle. *You Look Beautiful Like That: The Portrait Photographs of Seydou Keïta and Malick Sidibé*. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 2001.

LANNES, Suellen Borges de. *A Formação do Império Árabe-Islâmico: História e Interpretações*. 2013. Tese – Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

LECOQC, Baz; MANN, Gregory; WHITEHOUSE, Bruce; BADI, Dida Badi, PELSKMANS Lotte, BELALIMAT, Nadia; HALL, Bruce; LACHER, Wolfram. One Hippopotamus and Eight Blind Analysts: A multivocal analysis of the 2012 political crisis in the divided Republic of Mali. *Review of African Political Economy*, v. 137, 2013.

LEENHARDT, Jacques. Os retratos de Seydou Keïta: um instante de dignidade. In: LEENHARDT, Jacques; TITAN JÚNIOR, Samuel (Orgs.). *Seydou Keïta*. São Paulo: IMS, 2018, p. 10-22.

LEPIDI, Pierre. D'Haïti au Mali, la danse transgressive de Kettly Noël. *Le Monde*, 2018. Disponível em: https://www.lemonde.fr/international/article/2018/04/05/d-haiti-au-mali-la-danse-transgressive-de-kettly-noel_5281233_3210.html. Acesso em: 02 nov. 2023.

LISSOVSKY, Maurício. Fotografia, Terra Estrangeira. In: FARIAS, Ana Ângela; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Fernando de; DA SILVA, Renato (Orgs.). *Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual*. Aracaju: Criação, 2021. p. 211-226.

MACILAU, Mário. Growing up in Darkness. *Atlas of Humanity: discovering the cultural diversity*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.atlasofhumanity.com/growingupindarkness>. Acesso em 02 nov. 2023.

MACILAU, Mário. Breaking News. *Tate*, 2023. Disponível em: https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-57-spring-2023/breaking-news-mario-macilau?fbclid=IwAR06NkRF3-qBFQK0aMqZHRqTe_KhprVAM780_yuJHV69MFd5JJOy5j8GVIQ. Acesso em: 02 nov. 2023.

MAGNIN, André. Saydou e sua história. In: LEENHARDT, Jacques; TITAN JÚNIOR, Samuel (Orgs.). *Seydou Keïta*. São Paulo: IMS, 2018.

MAM RIO, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Atos de revolta: outros imaginários sobre independência, 2023. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/atos-de-revolta/>. Acesso em 02 nov. 2023.

MAIA, Ana Marques. O menino de rua que se tornou um fotógrafo famoso. *Público*, 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/03/01/culturaipsilon/noticia/mario-macilau-o-menino-de-rua-que-se-tornou-num-fotografo-famoso-1763569>. Acesso em: 02 nov. 2023.

MAINGARD, Jaqueline. Screening Africa in colour: Abderrahmane Sissako's Bamako. *Screen*, n. 51, v. 4, 2010.

MAINGARD, Jaqueline. African cinema and Bamako (2006): notes on epistemology and film theory. *Critical African Studies*, v. 5, n. 2, p. 103-113, 2013.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 27-54.

MALICK Sidibé, pioneiro da imagem da África. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 nov. 2017. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1585254242524455-fotos-de-malick-sidibe-pioneiro-da-imagem-na-africa>. Acesso em 02 nov. 2023.

MARCHESI, Mariana. Perspectivas para o estudo das culturas afro-americanas: entre o rizoma e o Atlântico Negro. *Interseções*, v. 15, n. 1, p. 95-112, jun. 2013.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Apresentação da versão em português. In: RANCIÈRE, Jacques (Org.). *O Método da Cena*. Trad. Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021, p. 37-76.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência. *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, p. 126-145, 2013.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. O método da igualdade em Jacques Rancière: entre a política da experiência e a poética do conhecimento. *Revista Mídia e Cotidiano*, v. 12, n. 3, dez. 2018.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. *Galáxia*, v. 47, p.1-21, 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/53828/39917>. Acesso em: 03 nov. 2023.

MARQUES, Ângela; OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho; MORICEAU, Jean-Luc. A política da escrita e a performatividade da palavra do homem ordinário no método da igualdade de Jacques Rancière. *Questões transversais*, v. 6, n. 12, 2018.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASSUELA, Amanda. Seydou Keïta, o fotógrafo que registrou a modernidade nascente no oeste da África. *Revista Cult*, 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/seydou-keita-modernidade-nascente-africa/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

MATOS, Adriana Perrela; BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo. Kettly Noél: pensamento artístico que desarticula a necroestética. In: SANTOS, Bárbara; BASTOS, Helena; TOURINHO, Lígia Losada; ROCHA, Lucas Valentim (Orgs.). *Carnes vivas: dança, corpo e política*. Salvador: ANDA, 2020, p. 239-252.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Askésis*, v. 4, n. 2, p. 68-71, jul./dez., 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2KWdc5n>. Acesso em: 18 nov. 2018.

MBEMBE, Achille. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, v 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite*. Ensaio sobre a África descolonizada. Luanda: Edições Mulemba, 2014.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaio*, n. 32, 2016, p. 123-151.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade. O lado mais obscuro da Modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, p. 1-17, jun. 2017.

MOHAMED, Al-Sheikh. Mauritians delighted with Timbuktu Oscar nomination. *Asharq Al-awsat*, set. 2014. Disponível em: <https://eng-archive.aawsat.com/al-sheikh-mohamed/lifestyle-culture/mauritians-delighted-with-timbuktus-oscar-nomination>. Acesso em: 03 nov. 2023.

MOURA, Sabrina. A partir de Seydou Keïta: fotografia de estúdio e poéticas da modernidade no oeste da África. *Revista Zum*, 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/seydou-keita/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

MULTIMEDIA ART MUSEUM MOSCOW. Malick Sidibé: La vie en Rose. 2013. Disponível em: <https://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/malick-sidibe/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

NANCY, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Trad. Robert D. Richardson and Anne E. O 'Byrne. California: Stanford Press, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016a.

NANCY, Jean-Luc. Cosmos Basileus. Trad. Pablo Ghetti. *Direito & Práxis*, v. 97, n. 13, p. 898-915, 2016b.

NINI, Claire. Kettly Noël, la performance comme espace d'exposition du corps et des sentiments. *L'art contemporain d'Afriques et des diasporas*, 2017. Disponível em: <https://artcontemporainafricain.mondoblog.org/2017/07/17/paris-france-kettly-noel-performance-espace-dexposition-corps-sentiments/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

OGUIBE, Olu. Photography and the Substance of the Image. In: BELL, Clare; ENZEWOR, Okwui; TILKIN, Danielle; ZAYA, Octavio (Orgs.). *In/sight: African Photographers, 1940 to the Present*. Nova Iorque: Guggenheim Museum, 2016. p. 231-252.

OLANIYAN, Tejumola. Of Rations and Rationalities: The World Bank, African Hunger, and Abderrahmane Sissako's *Bamako*. *The Global South*, v. 2, n. 2, p. 130-138, 2008.

ORLINSKY, Katie. A Quiet Defiance: The Women's War in Mali (2013). Disponível em: <https://www.primecollective.com/a-quiet-defiance-the-womens-war-in-mali>. Acesso em: 03 nov. 2023.

PANIAGUA, Rafael Sánchez-Mateos. Suscitar o verdadeiro estado de exceção infantil. Trad. Marcos Visnadi. *Cadernos de Leituras*, n. 77, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/05/cad77.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2023.

PARENTI, Maria Carolina Chiquinatto. Mali: A Operação de Paz da ONU e a Situação de Segurança no País. *Série Conflitos Internacionais*, v. 5, n. 2, abr. 2018.

PARENTI, Maria Carolina Chiquinatto. O complexo e multifacetado conflito no Mali. *Dossiê de Conflitos Contemporâneos*, v. 1, n. 1, p. 12-20, jun./set. 2020.

PELE, Antonio. The Rise (and Fall) of Authoritarian Dignity in Brazil. In: MATHIS, Klaus; LANGESAND, Luca (Orgs.) *Dignity, Diversity, Anarchy: Human Dignity in Europe*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2021. p. 79-98.

PÉRON, Didier; GESTER, Julien. Les hourras passés, haro sur «Timbuktu». *Libération*, 2015. Disponível em: https://www.liberation.fr/cinema/2015/02/24/les-hourras-passes-haro-sur-timbuktu_1209186/. Acesso em: 03 nov. 2023.

PIMENTEL, Pedro Chapaval. Estado Islâmico e a espetacularização do terrorismo. *Revista do Laboratório de Estudos da Violência da UNESP/Marília*, n. 18, 2016. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/levs/article/view/6497>. Acesso em: 02 nov. 2023.

PINNEY, Christopher. Notas da superfície da imagem: fotografia, pós-colonialismo e modernismo vernacular. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 309-330, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/129731>. Acesso em: 23 mar. 2021.

PINTO, Simone Rodrigues; BERNARDES, Aristinete. Identidades caribenhas: criouliização em Édouard Glissant. *Sociedade Estado*, v. 03, n. 34, 2019.

POPESCU, Monica. On the Margins of the Black Atlantic: Angola, the Eastern Bloc, and the Cold War. *Research in African Literatures*, v. 45, n. 3, p. 91-109, 2014.

PRÊMIO PIPA. Arjan Martins, 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/paq/artistas/arjan-martins/>. Acesso em 03 nov. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. *Urdimento*, n. 15, out. 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010045/9471>. Acesso em: 03 nov. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. Políticas da escrita. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O Método da Cena*. Trad. Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.

REITZER, Juliette. Abderrahmane Sissako, poésie de la révolte. *Trois couleurs*, v. 12, 2014. Disponível em: <https://www.troiscouleurs.fr/article/entretien-avec-abderrahmane-sissako-realisateur-de-timbuktu>. Acesso em: 03 nov. 2023.

REVISTA AMARELLO. Arjan Martins e a Sociedade do Espetáculo, 2020. Disponível em: <https://amarello.com.br/2020/03/arte/arjan-martins-e-a-sociedade-do-espetaculo/>. Acesso em 02 nov. 2023.

RIBEIRO, Marcelo. O cinema político africano e o direito de narrar. *Incinerante*, 2011. Disponível em: <https://incinerrante.com/textos/o-cinema-politico-africano-e-o-direito-de-narrar/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

RIBEIRO, Marcelo. Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 1-26, jul./dez. 2016a.

RIBEIRO, Marcelo. *Do inimaginável: cinema, direitos humanos, cosmopoéticas*. 2016b. Tese – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

RICCI, Daniela. Os cinemas da África, novas perspectivas. In: *Mostra de Cinemas Africanos: 2021* [recurso digital] / Serviço Social do Comércio. São Paulo: Sesc São Paulo, 2021. p. 14-38. Disponível em: <https://mostradecinemasafrianos.com/wp-content/uploads/2022/02/Catalogo-Mostra-de-Cinemas-Africanos-SESC-2021.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2023.

RIESCO, Beatriz Leal. Abderrahmane Sissako e o Afro-modernismo cinematográfico. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusiele (Orgs.). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020.

ROBCIS, Camille. The Biopolitics of Dignity. *South Atlantic Quarterly*, n. 115, v. 2, p. 313-330, 2016.

ROCHA, Enilce Albergaria. A noção de Relação em Édouard Glissant. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, v. 6. 2022.

RODRIGUES FILHO, Fábio. O rosto é um mapa. *Dossiê Sissako* [Catálogo], E-BOOK, 2019. Disponível em: https://africanasartes.files.wordpress.com/2019/07/sissako_ebook_.pdf. Acesso em: 02 nov. 2023.

ROETMAN, Tim Jan; MIGEON, Marie; DUDOUET, Véronique. Le groupes armés salifs-djihadistes et la (dés)escalade des conflits: Le cas d'Ansar Dine au Mali. Berghof Foundation, 2019. Disponível em: <https://berghof-foundation.org/library/les-groupes-arm%C3%A9s-salafi-djihadistes-et-la-d%C3%A9scalade-des-conflits-le-cas-dansar-dine-au-mali>. Acesso em: 03 nov. 2023.

SAID, Edward. *Fora do lugar*: memórias. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARMENTO, Daniel. *Dignidade da pessoa humana*: conteúdo, trajetórias e metodologia. Belo Horizonte: Fórum, 2016.

SECK, Oumou Sall. *Save Mali Before It's Too Late*. New York Times, 28 dez. 2012. Opinion. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/12/29/opinion/save-mali-before-its-too-late.html?searchResultPosition=1>. Acesso em 02 nov. 2023.

SELLIER, Geneviève. "Timbuktu", une esthétique orientaliste au service de la politique française. *Le Monde Diplomatique*, 2015. Disponível em: <https://blog.mondediplo.net/2015-02-24-Timbuktu-une-esthetique-orientaliste-au-service>. Acesso em: 03 nov. 2023.

SEYDOU KEÏTA. Seydou Keïta Photographer: Women Portraits, [s.d.]. Disponível em: <https://www.seydoukeitaphotographer.com/galerie/women-portraits/>. Acesso em 03 nov. 2023.

SHAH, Idries. *The Sufis*. Nova Iorque: Doubleday, 1971.

SILVA, Vivian Santos. O conflito tuaregue ao Norte do Mali: a Geopolítica da resistência no sahel africano. *Transversos: Revista de História*, Rio de Janeiro, n. 10, ago. 2017.

SIQUEIRA, Adriana Castelo Branco de; COUTINHO, Ana Luisa Celino. Dignidade humana: uma perspectiva histórico-filosófica de reconhecimento e igualdade. *Problemata*, v. 8. n. 1, p. 7-23, 2017.

SIQUEIRA, Ana Luiza Rocha de. *A tarefa do cineasta*: a cena da tradução em Stolat, Uma vez entrei num jardim e Kurdish Lover. 2019. Dissertação – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SISSAKO, Abderrahmane. *Le Jeu*. Mali/Mauritânia. 23', 1988.

SISSAKO, Abderrahmane. *Oktyabr*. França / Rússia. 38', 1993.

SISSAKO, Abderrahmane. *Rostov-Luanda*. Angola / Mauritânia / França / Alemanha / Bélgica: Agence de la Coopération Culturelle et Technique, Instituto Angolano de Cinema, Ministère de la Coopération, Morgane Films, 76', 1997.

SISSAKO, Abderrahmane. *La Vie Sur Terre*. Mali / Mauritânia / França: Centre National de la Cinématographie (CNC), Haut et Court, La Sept-Arte, 61', 1998.

SISSAKO, Abderrahmane. *Heremakono*. Mauritânia / França: Arte France Cinéma, Duo Films, 96', 2002.

SISSAKO, Abderrahmane. *Bamako*. Mali / França: Archipel 33, Chinguitty Films, Mali Images, 115'. 2006.

SISSAKO, Abderrahmane. *Le Rêve De Tiya*. França: LMD Productions, 12', 2008.

SISSAKO, Abderrahmane. *N'dimagou, la dignité*. Art for the World / Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights, 5', 2008.

SISSAKO, Abderrahmane. *Timbuktu*. França / Mauritânia: Les Films du Worso, Dune Vision, 97', 2014.

SISSAKO, Abderrahmane. A ética da fala/ a estética da falta (Conferência). *Dossiê Sissako* [Catálogo], E-BOOK, 2019. Disponível em: https://africanasartes.files.wordpress.com/2019/07/sissako_ebook_.pdf. Acesso em 03 nov. 2023.

SIZA, Rita. Rebeldes do Sara proclamam independência do Estado Azawad. *Publico*, 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/04/07/jornal/rebeldes-do-sara-proclamam-independencia-do-estado-azawad-24330639>. Acesso em: 03 nov. 2023.

SOUSA, César Henrique Guazzelli e. *A subversão da fronteira: o Spathetti Western como crítica ao ideal de progresso*. 2014. Dissertação – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2014.

SOUSA, Johnatan Henrique Duarte de. *Construção da interpretação do regente a partir da dramaturgia musical: cantata Mirjam's Siegesgesang de Schubert*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2021.

SUNDAY, Okpanachi. Le retour de l'enfant prodigue: une étude d'"Initiation" de Paul Niger. *Peuples Noirs Peuples Africains*, n. 49, p. 99-108, 1986. Disponível em: https://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa49/pnpa49_07.html#haut. Acesso em: 03 nov. 2023.

TAOUA, Phyllis. Abderrahmane Sissako's *Timbuktu* and Its Controversial Reception. *African Studies Review*, v. 58, n. 2, p. 270-278, 2015.

THE JEAN PIGOZZI AFRICAN ART COLLECTION. Philip Kwame Apagya, 2002. Disponível em: <https://www.caacart.com/artiste/apagya-philip-kwame/>. Acesso em 02 nov. 2023.

TITAN JÚNIOR, Samuel. No Estúdio Keïta. In: LEENHARDT, Jacques; TITAN JÚNIOR, Samuel (Orgs.). *Seydou Keïta*. São Paulo: IMS, 2018. p. 7-9.

VEIGA, Roberta. Cindir a cena, partilhar o cinema: sobre Bamako, de Abderrahmane Sissako. *Rebeca*, v. 5, n. 2, p. 1-22, jul./dez. 2016.

VEIGA, Roberta. O menor e o maior no cinema pessoal: Diário de uma busca, Elena e Mataram meu irmão. *E-compós*, Brasília, v. 17, n. 3, set./dez. 2014. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1059/788>. Acesso em: 02 nov. 2023.

VEIGA, Roberta. Por uma política de rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. *Contracampo*, v. 35, n. 3, dez. 2016.

VIANNA NETO, Arnaldo Rosa. Negritude: a fetichização da diferença e o entre-lugar da subjetividade pós-colonial. *Revista Brasileira do Caribe*, v. VI, n. 12, jan./jun. 2006.

WAGNER, Ludwig. How do photography and other popular west african practices manifest in Abderrahmane Sissako's Films? *Another Time, Another Place*, v. 2, 2022.

WILLIAMS, James S. *Ethics and Aesthetics in Contemporary African Cinema*. The Politics of Beauty. Londres: Bloomsbury, 2019.