

Edição v. 41  
número 3 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 41 (3)  
set/2022-dez/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Justo uma fábula: notas sobre a política dos atos de fala em *Bamako*

Just a fable: notes on speech acts politics in *Bamako*

LENNON MACEDO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.  
E-mail: lennon-macedo@hotmail.com  
ORCID: 0000-0002-3686-0550

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MACEDO, Lennon. Justo uma fábula: notas sobre a política dos atos de fala em Bamako. *Contracampo*, Niterói, v. 41, n. 3, set./dez. 2022.

**Submissão em: 12/01/2022. Revisor A: 15/03/2022; Revisor B: 11/05/2022; Revisor A: 24/07/2022. Aceite em: 01/09/2022.**

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v41i3.52809>

## Resumo

O presente texto busca descrever o modo como os atos de fala fabulatórios configuram a política do filme *Bamako* (2006), dirigido por Abderrahmane Sissako. Para tanto, realizamos um estudo bibliográfico do conceito de ato de fala fabulatório na obra de Gilles Deleuze e das relações entre cinema, política e fala na obra de Jacques Rancière. Desdobramos os paradigmas do cinema político descritos por Rancière e encontramos, no paradigma pós-brechtiano, um diálogo possível com o filme de Sissako. Analisamos alguns atos de fala do filme, identificados por fotogramas, e encontramos ali um modo singular de agenciar a palavra fabulatória e a palavra cotidiana na produção de novas visibilidades e novos mundos.

### Palavras-chaves

Abderrahmane Sissako; Atos de fala; Bamako; Cinema político; Fabulação.

## Abstract

This text seeks to describe the way in which the fabulatory speech acts configure the politics of the film *Bamako* (2006), directed by Abderrahmane Sissako. In order to do so, we carried out a bibliographic study of the concept of fabulatory speech act in the works of Gilles Deleuze and a bibliographic study of the relations between film, politics and speech in the work of Jacques Rancière. We unfolded the paradigms of political cinema as described by Rancière and found, in the post-Brechtian paradigm, a possible dialogue with Sissako's film. We analyzed some of the film's speech acts, identified by photograms, and we found a unique way of assembling the fabulatory word and the everyday word in the production of new visibilities and new worlds.

### Keywords

Abderrahmane Sissako; Bamako; Fabulation; Political cinema; Speech acts.

## Introdução

Serge Daney (2007) nota que o aparecimento do cinema terceiro-mundista nos festivais dos anos 1960 e 1970 cria uma expectativa europeia de descobrir um novo cinema do corpo, uma estética que conduza seus personagens ao som da dança e da música afro-latina para encantar as racionalidades burguesas do velho continente. Qual a surpresa para estes críticos quando, ao se depararem com cineastas como Glauber Rocha e Ousmane Sembène, perceberam um cinema que faz da fala, e não do corpo, o fundamento de sua política. Filmes como *Terra em transe* (1967) e *Ceddo* (1977) transformam as subjetividades latinas e africanas em sujeitos de enunciação, de discurso, de voz.

Mas há algo singular na política da fala desses filmes. Não são meras argumentações dialéticas que escrutinam os pormenores da exploração de classe, são formas de mobilizar o visível e o dizível para conjurar mundos outros. É um modo de organizar a palavra falada para produzir uma visibilidade que não se limita ao que é de fato mostrado na tela. É como se o sujeito do discurso, ao enunciar-se Outro, ficcionalizasse sua própria existência.

Não é outra coisa que o exercício de *fabulação* que percorre esse cinema terceiro-mundista, desde os anos 1960 até o presente. Fabular como uma operação que produz o documento no seio da ficção e vice-versa. Fabular como um procedimento de tornar indiscernível o limite entre o verídico e o falso, entre a semelhança e a dessemelhança.

Isso porque o ato de fabulação, enquanto exercício da palavra, necessariamente abriga uma tensão, uma disjunção. É uma forma que dissocia imagem e palavra, que aparta aquilo que é mostrado de uma personagem dos enunciados que ela profere sobre si própria. Gilles Deleuze (1990) trabalha o conceito de fabulação a partir do caso d'*Os mestres loucos* (1957), de Jean Rouch, onde uma cerimônia Hauka faz os integrantes do ritual ganharem incorporarem os espíritos de seus colonizadores, enunciando-se antigos militares britânicos que participaram ativamente das violências imperialistas no país.

O ato de fabulação, portanto, parte de um conflito colonial, desta necessidade de opor ao discurso do colonizador uma enunciação própria que identifique outras potencialidades de invenção de coletivo. É preciso produzir um povo que não se homogeneíze segundo uma norma totalitarista, mas que se prolifere numa multiplicidade de minorias: e assim tornar as palavras do império nada mais que uma dentre várias linhas de força que incidem sobre a história oficial. É justo esse “inconsciente colonial-capitalístico” (ROLNIK, 2018) que os cinemas fabulatórios buscam pôr em conflito, dissociando o que é possível ver do que é possível ouvir num determinado segmento fílmico.

Esse é o problema tal como Daney e Deleuze elaboram em relação a esses filmes dos anos sessenta e setenta. Contudo, é necessário distinguir as operações fabulatórias que permeiam os cinemas sessentistas e contemporâneos. O que vemos no contemporâneo, em especial em filmes como *Bamako* (2006), de Abderrahmane Sissako, são formas específicas de erguer tribunal contra as injustiças do colonialismo, em que a argumentação entre opostos é diluída por irrupções de intrigas cotidianas, de palavras alheias ao que se constituiu tradicionalmente como um debate político; é uma forma singular de misturar o público e o privado, de tornar o pessoal político. Nesta relação entre palavra e imagem, entre atos de fala e jogos de espaço iremos descobrir a fabulação desde um caminho dos restos, das sobras de significação.

Em Glauber e Sembène o ato de fala fabulatório carrega consigo traços de um tipo de cinema político forte nos anos 1960 e 1970.<sup>1</sup> É a presença da encenação de influência brechtiana, sua dialética das falas contrárias e seus procedimentos de distanciamento, em que personagens relatam os acontecimentos

---

<sup>1</sup> Tal influência brechtiana pode ser atestada, para além do argumento ranciereano, por textos do próprio Glauber (ROCHA, 2004) alegando o caráter épico e didático de suas obras, e pelo insight de David Murphy (2002) sobre a obra de Sembène. Este último não declara frontalmente a influência brechtiana em seus filmes, mas reconhece a herança de estéticas marxistas em sua formação (GADJIGO ET AL, 1993).

ao invés de os vivenciar enquanto ação imersiva. Que essa forma crítica de erradicar a transparência da narrativa tenha rareado no cinema contemporâneo diz muito sobre o momento que o cinema vive, em que as noções materialistas dialéticas de orquestrar conflituosamente palavra e imagem caem em desuso. Por um lado, é como se o horizonte revolucionário fosse engolido por uma estética do cotidiano em que o capitalismo tardio pode ser confundido com o real. Por outro, há um ato de crença neste mundo em que vivemos quando as forças dissociativas que correm entre a imagem e a palavra se desdobram na vida privada de pessoas simples, de personagens que descobrem uma política outra que não a guerrilha armada.

É no horizonte de um paradigma pós-brechtiano (RANCIÈRE, 2012a) no cinema político que nos interessa buscar as formas com que a fabulação se transforma no contemporâneo. A partir disso, buscamos compreender os modos como se configuram os atos de fala em *Bamako* a partir das relações entre o pensamento do filme e as teorias do visível e do dizível no cinema político (RANCIÈRE, 2012a; 2012b) e da teoria dos modos como um ato de fala consegue fabular outros mundos (DELEUZE, 1990). Assim, menos que uma análise, optamos por fazer do texto um encontro entre ideias fílmicas e ideias teóricas, na articulação entre Deleuze, Rancière e Sissako.

## Partilhar a imagem: visibilidades e dizibilidades da política

Para Rancière, podemos compreender a imagem como uma operação que põe em jogo três relações: a relação entre a semelhança e as operações artísticas de dessemelhança; o jogo entre as causas e os efeitos; relações singulares entre o visível e o dizível. Essas “imagens estéticas” (RANCIÈRE, 2012b, p. 26), ainda, mobilizam suas operações a partir de duas funções: uma função semiológica de inscrever sinais numa superfície – a dizer, a capacidade de produzir significação – e uma função afetiva de apresentar-se em sua presença bruta, insignificante. Função de significação e função de insignificância, é próprio das imagens estéticas essa coexistência de contrários, essa permuta entre o sentido e as suas sobras. É como se o trabalho do simbólico sempre produzisse restos, restos que se forçam sobre o signo e o obrigam a abarcar o dissenso.

Revela-se então um entendimento da política não como um campo social, uma propriedade dos cidadãos ou do Estado. A política é antes uma cena de dissenso em que se disputa verbalmente a própria situação de fala a partir de uma argumentação em torno do objeto da fala e da parte que o sujeito de enunciação ocupa numa dada partilha do sensível. A política é uma cena, mas uma cena específica: uma cena de dissenso. Esse dissenso tem como base a distinção aristotélica entre *phoné* e *logos*, segundo a qual o ser humano se faz animal político quando consegue transpor a voz numa fala. A *phoné* é veículo que expressa dores e prazeres, sentimentos demasiado individuais, demasiado particulares, enquanto o *logos* consegue comunicar juízos sobre o justo e o injusto, sobre o que é útil e o que é nocivo para a vida comum. A partir disso, é possível reconhecer numa cena um conflito entre uma partilha policial que codifica determinados modos de falar, agir e existir conforme um princípio de redundância e uma partilha política que reivindica um princípio de igualdade de todos os seres falantes para legitimar o ruído dos sem parte na partilha como uma fala, como um *logos*.

A política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e da qualidade daqueles que estão ali presentes. É preciso antes de mais nada estabelecer que a cena existe para o uso de um interlocutor que não a vê e que não tem razões para vê-la já que ela não existe. As “partes” não preexistem ao conflito que elas nomeiam e no qual se fazem contar como “partes”. A “discussão” do dano não é uma troca – nem mesmo uma troca violenta – entre parceiros constituídos. Ela diz respeito à própria situação de fala e seus atores. A política não existe porque os homens, por meio do privilégio da fala, acordam seus interesses em comum. A política existe porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em

comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada (RANCIÈRE, 2018, p. 40-41, grifos no original).

Nesse sentido, a ideia de jogo entre causas e efeitos que é próprio da imagem não é aquela da lógica representativa aristotélica, em que o encadeamento funciona conforme princípios de necessidade e de verossimilhança, mas uma espécie de “ordenação de signos” (RANCIÈRE, 2005, p. 55) que faz correr entre uma causa e seu efeito uma multiplicidade de traços de significação.

É a assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. A “ficcionalidade” própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação (RANCIÈRE, 2005, p. 55).

Acerca do jogo das semelhanças, é mesmo a questão da analogia que é posta. Ao mesmo tempo em que as imagens cinematográficas não se submetem a um princípio mimético de identificação com o mundo como objeto externo, Rancière não exclui a analogia da imagem – pelo contrário, a imagem contém em si igualmente a semelhança e as operações artísticas que a modificam; a analogia e suas codificações possíveis.

Assim, imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança (RANCIÈRE, 2012b, p. 15).

Por último, a relação entre o visível e o dizível, entre o mostrar e o dizer. O jogo das semelhanças só é possível a partir dessas operações significantes entre o que é possível ver numa determinada imagem e o que é possível dizer de uma determinada imagem.

Em primeiro lugar, as imagens da arte, enquanto tais, são dessemelhanças. Em segundo lugar, a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar (RANCIÈRE, 2012b, p. 15-16).

É nesta relação entre a palavra e a imagem que reside a política no cinema, na conflituosa partilha de distintas visibilidades e dizibilidades (visível da palavra e visível da imagem, dizível da palavra e dizível da imagem). Ainda assim, o filósofo pensa que há um privilégio da palavra no teatro e na literatura que não existe no cinema; e, quando este recebe a palavra, acaba por produzir um jogo no interior do visível, daquilo que vemos na tela e daquilo que é possível ver a partir da fala.

Já o cinema, seja qual for o esforço para intelectualizá-lo, está muito ligado ao lado visível dos corpos que falam e das coisas de que eles falam. Disso se deduzem dois efeitos contraditórios: um deles é intensificar o lado visível da palavra, dos corpos que a enunciam e das coisas de que eles falam; o outro é intensificar o lado visível como aquilo que nega a palavra ou revela a ausência daquilo de que ela fala (RANCIÈRE, 2012a, p. 127).

Há sempre no cinema essa possibilidade de que palavra e imagem desmontem uma a

outra, tornando visível o que o outro não mostrava. Vejamos agora alguns modos de como a palavra é operacionalizada no cinema.

## Fazer ver e fazer falar: atos de fala do cinema político

Os atos de fala têm início com o cinema falado. Se o que havia de verbo na imagem silenciosa eram os intertítulos e sua indicação indireta, com o advento do som a palavra assume uma nova dimensão da imagem, transforma-se num novo componente do visível. Isso porque o “ato ouvido de fala, como componente da imagem visual, faz ver alguma coisa nessa imagem” (DELEUZE, 1990, p. 276). Podemos então pensar três tipos de atos de fala no cinema: a conversa, no caso, a interação oral independente dos sujeitos da enunciação; a reflexão, o monólogo em *off* que trabalha o extracampo absoluto no interior da imagem; e a fabulação, o discurso falsificante que instaura uma dissociação entre imagem visual e imagem sonora, produzindo um curto-circuito do visível e do dizível.

No que compete ao cinema político, entendemos que é na relação da conversa com a fabulação que se encontra a chave de entendimento do percurso que traçamos aqui. A conversa, tal como Deleuze a conceitua, é ela mesma uma partilha verbal do comum, uma forma que não se prende aos portadores da fala, mas que organiza a interação social entre as personagens.

E sem dúvida a conversa é inseparável de estruturas, de lugares e funções, de interesses e móveis, de ações e reações que lhe são exteriores. Mas ela também possui o poder de subordinar artificialmente todas as determinações, de jogar com elas, ou melhor, de fazer delas as variáveis de uma interação que lhe corresponda. Já não são os interesses, nem mesmo os sentimentos ou o amor que determinam a conversa, são eles que dependem da repartição de excitação na conversa, com esta determinando relações de força e estruturas que lhe são próprias. Por isso há sempre alguma coisa louca, esquizofrênica, numa conversa considerada por si mesma (conversa de bar, de amor, de interesse, ou de mundaneidade como essência). [...] Seria um equívoco pautar a conversa em função dos parceiros já reunidos ou ligados. Mesmo nesse caso, o característico da conversa é redistribuir o que está em jogo, e instaurar interações entre pessoas que supomos dispersas e independentes, e que atravessam a cena aleatoriamente: tanto assim que a conversa é um rumor contraído, e o rumor, uma conversa dilatada, que revelam, ambos, a autonomia da comunicação ou da circulação (DELEUZE, 1990, p. 273).

Conversa, aqui, é coisa necessariamente conflituosa, posto que rearranja elementos díspares, retira-lhes a autoria para fazer correr a diferença entre as partes. Este ato de fala, portanto, tem com a política grande solidariedade. Uma forma emancipada das personagens falantes, a conversa muito foi utilizada no cinema para prolongar o problemático do mundo. É no teatro, contudo, que vemos aparecer os dois mais importantes paradigmas da arte política como arte do diálogo.

De Ésquilo a Brecht e a Sartre, o diálogo teatral quase sempre se identificou com a discussão da relação entre duas injustiças. Isso foi feito sob duas grandes formas que fazem funcionar de maneiras opostas a moral dialética que sustenta o diálogo. A primeira é a forma trágica. Ela apresenta francamente como indecisa a relação das duas injustiças (RANCIÈRE, 2012a, p. 125).

Esta forma trágica da conversa implica defrontar-se com a injustiça dos deuses e a injustiça dos humanos, é um ato de fala que enuncia o cumprimento da destinação, da prisão das personagens entre duas injustiças. A palavra está inserida num regime de continuidade e progressão narrativa, rumo ao fim trágico. É quebrando esse contínuo que Rancière vê em Brecht uma outra teleologia, produzindo a conversa como uma ciência dialética. Ocupada em expor tensões e contradições no seio das situações, a arte dialética brechtiana se ocupa com uma nova medida entre as causas e os efeitos, entre os meios e os fins.

Uma segunda figura impõe-se na idade moderna, quando a injustiça torna-se um dano feito não aos deuses mas aos homens, e quando o conflito sobre a justiça tem como objeto a desproporção entre o pequeno número daqueles que decidem sobre a vida dos outros e a multidão dos que estão sujeitos a esse poder. Decidir torna-se tarefa para os próprios oprimidos, e a dialética é a arma de que eles se devem servir. Nesse momento a dialética se desdobra: é a tensão dos argumentos opostos mas é também a ciência dos meios e dos fins. E esta hierarquiza as injustiças em nome do interesse da maioria. O teatro então escolhe entre as injustiças (RANCIÈRE, 2012a, p. 126).

Essa escolha das injustiças evidencia o caráter pedagógico do paradigma brechtiano, de tentar apresentar cientificamente uma verdade – a dizer, a verdade do materialismo dialético. Para construir a nova racionalidade dos oprimidos, o dramaturgo se valerá do procedimento de distanciamento: “um protocolo de vigilância filosófica ‘em ato’ dos fins educativos do teatro. A aparência deve ser colocada à distância de si mesma, a fim de que seja mostrada, no próprio distanciamento, a objetividade extrínseca do verdadeiro” (BADIOU, 2002, p. 16). Essa distância entre a palavra e a imagem vai produzir visíveis opostos: visibilidade do lucro dos donos dos meios de produção, visibilidade da exploração da classe trabalhadora. Mas tal coexistência de contrários não permanece irresolvida, não se torna dissenso, ela vai ser didaticamente traduzida numa síntese, na necessidade da revolução.

Toda a dramaturgia de Brecht está submetida a uma necessidade da *distância*, e sobre a realização dessa distância o essencial do teatro é apostado: não é o êxito de um estilo dramático qualquer que está em jogo, é a própria consciência do espectador, e por conseguinte seu poder de fazer a história (BARTHES, 2013, p. 127, grifos do autor).

Não é ponto pacífico que a obra de Bertolt Brecht seja a grande referência de um paradigma que objetiva produzir sínteses entre contrários. Didi-Huberman (2017, p. 87), por exemplo, irá partir dos diários do dramaturgo para pensar num modo de *dispor* a verdade, uma estética da montagem que “será mais o infernal relance das contradições e, logo, a fatalidade de uma não síntese”. O que Rancière e Badiou parecem pontuar em relação ao paradigma brechtiano, por sua vez, é que há ali ainda uma dada teleologia que se traduz num horizonte revolucionário que faz da disposição de verdades na arte uma forma de conscientização pedagógica de espectadores.

É nos anos sessenta e setenta que, por dentro do paradigma brechtiano, surgem novas possibilidades de fazer ver e fazer falar o cinema. Rancière aponta Jean-Luc Godard e o casal Danièle Huillet e Jean-Marie Straub como aqueles que irão articular as questões do didatismo dialético de tal forma a não praticar a síntese, a não resolver o conflito instaurado pela tensão entre os contrários. Acerca de *Da nuvem à resistência* (1979), de Huillet-Straub, o filósofo indica uma saída do paradigma brechtiano:

Classicamente, a forma fragmentária e o confronto dialético dos contrários visavam a apurar um olhar e um juízo propícios a elevar o nível de certeza que sustenta a adesão a uma explicação do mundo, a explicação marxista. Eles se tornam nesse filme, tanto pelos textos escolhidos como pela maneira de encenar a palavra, o suporte de uma tensão sem resolução que caracterizará todos os filmes posteriores dos Straub. Proponho chamar pós-brechtiana a forma assim construída e investigar qual a relação das maneiras específicas de “fazer política” dos cineastas de hoje com essa forma pós-brechtiana (RANCIÈRE, 2012a, p. 122).

E quando a fabulação se traduz num ato de fala, fazendo proliferar as visibilidades da palavra em oposição à visibilidade da imagem, o que temos é o próprio rompimento entre a imagem e a palavra, caracterizando o que Deleuze (1990, p. 303) compreende ser a verdadeira imagem audiovisual:

O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heautônomos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um “irracional” que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o



menor todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensório-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável.

Exploramos, portanto, os modos como a fala se articula com a política no cinema a partir de Rancière e Deleuze. A conversa é uma operação que rearranja os argumentos heterogêneos, podendo exercer função de síntese, no caso da arte dialética, ou podendo manter o dissenso das tensões sem resolução, como no paradigma pós-brechtiano. Já ao ato de fala fabulatório compete a dissociação entre a visibilidade da imagem e a visibilidade da palavra, a possibilidade de produzir um outro mundo no interior deste em que vivemos.

## Falar outro mundo: políticas fabulatórias

Deleuze (1990) escreve que o cinema da imagem-tempo – que pode ser vinculado a uma ideia de cinema moderno, embora os regimes deleuzeanos da imagem não sejam redutíveis a uma determinação histórica – produz um pensamento que põe em xeque os critérios de verdade e veracidade inerentes às narrativas do cinema da imagem-movimento, destacando o que ele chama de potências do falso. Essas potências se expressam por descrições puramente óticas e sonoras do que acontece numa cena e de uma narração falsificante do que é uma personagem diante de uma situação. Tal arranjo remete a uma forma cinematográfica de romper com o pensamento da identidade: “contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irreduzível multiplicidade. “Eu é outro” substituiu Eu = Eu.” (DELEUZE, 1990, p. 163).

É na esteira das potências do falso que Deleuze vai pensar a fabulação. O ato de fabular é justamente o procedimento desse Eu tornar-se Outro, em que uma personagem se reinventa em frente às câmeras ou reinventa o mundo onde habita através de uma intercessão do cineasta. Assim, a personagem irrompe como um momento do devir-outro em que é capturada em seu antes e seu depois. Este procedimento, ainda, é responsável por inventar um povo, por produzir ficcionalmente um povo a partir da reinvenção de si das personagens.

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo (DELEUZE, 1990, p. 183).

Essa relação entre fabulação e produção de povo surge também quando o filósofo se debruça sobre o cinema político moderno. O cinema político do regime da imagem-tempo se configura a partir de algumas características: a ausência d’O Povo, a representação nacional de um povo como já existente é aquilo que falta na tela e portanto ele precisa ser inventado; também a indiscernibilidade entre privado e público, que faz com que os assuntos privados se tornem políticos; a consciência da fragmentação do povo numa série de comunidades minoritárias ao invés da fé num único povo como identidade nacional; e a ideia de que o cineasta é aquele que agencia atos de fabulação de um povo por vir, que se faz intercessor de um povo, e não seu representante. “Todo o problema desse cinema, deixando de ser um investimento de fé num mundo transformado, para converter-se num reinvestimento de “crença neste mundo”. Daí sua percepção crucial da fragmentação e estilhaçamento do povo numa infinidade de minorias” (TEIXEIRA, 2003, p. 62).

Vejam os modos como as questões da fabulação percorrem os atos de fala e a política no contemporâneo em *Bamako*. Há no filme uma singular operação de transpassar os enunciados coletivos com a palavra ordinária e o espaço cotidiano, produzindo uma multiplicidade de visíveis. E, depois, iremos pensar as



relações tensivas que se produzem entre as descrições de Rancière e Deleuze sobre o cinema político e as operações formais que se inscrevem no filme.

## Fabular o palco da lei

O povo do Mali entra com um processo contra o FMI e o Banco Mundial para que seja encerrada a dívida dos países africanos com as instituições internacionais. O julgamento ocorre no pátio interno de um conjunto habitacional em Bamako, capital do país. Circundando o tribunal, a vizinhança mantém seu cotidiano apesar das togas, das câmeras, dos microfones e da plateia. Em meio ao drama jurídico, diversas intrigas particulares se desenvolvem: Melé (Aïssa Maïga) e Chaka (Tiécoura Traoré) protagonizam a crise de um casal e um homem doente resiste à morte sem conseguir sair da cama; mas também são apresentadas situações bem mais banais, como uma compra de óculos escuros ou a lavagem de roupas no quintal.

O longa de Abderrahmane Sissako apoia-se nos dois tipos de ato de fala explicitados anteriormente para declamar sua política: conversa e fabulação. *Bamako* propõe desde o início do filme uma fabulação jurídica do mundo cotidiano (Imagem 1). Personagens de juizes, advogados e testemunhas encenam o teatro do direito utilizando-se de trejeitos formais e argumentos fortemente embasados em estatísticas e dados socioeconômicos. Se os créditos finais apontam que boa parte dessas personagens interpretam a si próprias, muito antes disso já estamos convencidos de que está em ação um jogo entre o verídico e o falso, entre o documental e a ficção.

Imagem 1 – A fabulação do jurídico no espaço cotidiano (00:02:24)



Fonte: Bamako (2006)

Enquanto se desenrola o julgamento, cenas da vida cotidiana pipocam aqui e ali entrecortando as falas do julgamento (Imagem 2). Por vezes os discursos persistem nas outras cenas, amplificados por um sistema de som que projeta as falas para aqueles a quem não é permitida a entrada no tribunal (Imagem 3). Em certos momentos, ainda, a relação entre as falas e as inserções do cotidiano pela montagem têm certo efeito causal: enquanto uma testemunha depõe acerca das doenças que povoam o continente nos é reiterada a imagem do homem doente em sua cama; as lavadeiras são apresentadas visualmente à medida que outra testemunha nota a ausência do ouro africano nas mãos e pescoços das mulheres africanas.

Imagens 2 e 3 – O cotidiano das lavadeiras (00:11:43) e daqueles que ficam de fora do tribunal (01:04:49)



Fonte: Bamako (2006)

Há, portanto, momentos em que o visível da imagem e o visível da palavra se complementam, reforçando certa causalidade da narrativa. Mas essa operação verídica entre as causas e os efeitos não é majoritária e ao longo do filme somos afetados pela aleatoriedade do encadeamento entre atos de fala, às vezes com a interrupção de um depoimento para introduzir uma conversa cotidiana, às vezes com elipses que não nos permitem entender quanto tempo se passou entre uma testemunha e outra.

Em texto sobre o filme, Amaranta César (2013, p. 584) afirma que o jogo com a forma “filme de processo” remete a uma necessidade do povo africano de *tomar a palavra*. A encenação do tribunal internacional em meio a um recanto da capital malinesa seria, portanto, uma maneira de inserir a utopia no presente; e o espaço trabalha para tornar visível esse lugar de enunciação requisitado pela fala.

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

Para a autora, portanto, mesmo nos momentos em que as imagens do cotidiano surgem aleatórias em meio ao discurso jurídico elas estariam a serviço de uma significação específica: dar corpo ao lugar de fala, localizar histórica e geograficamente a tomada de palavra por parte da população africana. Essa é uma das funções-imagem, como vimos anteriormente, a de mapear a significação dos sinais inscritos no visível. Se assim for, os visíveis conflituosos propostos pelos atos de fala da acusação e da defesa – não resolvidos ao longo do julgamento, que termina sem uma sentença – teriam sua resolução no visível do espaço. O filme, tal como a dialética brechtiana, escolheria dentre os argumentos contrários qual será reforçado, reiterado, repetido pela imagem, direcionando as tensões a um fim.

Neste sentido, diferentemente de César, julgamos que os momentos aleatórios de palavra e de

imagem não se submetem a um sentido de exemplificação do lugar de enunciação. Apostamos aqui na segunda função-imagem identificada por Rancière, a função de *sobra*. A ideia de que algumas visibilidades sobram do processo de significação determinado pela produção de enunciados coletivos nos é necessário para pensar uma política no cinema para além do teor sociológico das falas; é reconhecer que o dissenso é base da política e que o cinema dissensual é um cinema da disjunção dos visíveis.

Vejamos duas pequenas cenas que não participam da ideia de espacialização da tomada de palavra ou de exemplificação da luta pelo lugar de enunciação. Melé, em três momentos diferentes do filme, demanda que lhe amarrem as costas do vestido (Imagem 4). Nas duas primeiras vezes, é Bei quem lhe presta o favor; na terceira, o policial. Em todas as vezes a personagem irrompe no teatro jurídico, interrompendo a sessão, para que lhe façam a gentileza. No restante do filme, Melé não mantém nenhum vínculo direto com o tribunal à sua porta e tampouco repercute o debate em conversas privadas. O drama da personagem é pessoal, é o drama do fim do casamento, da possível imigração para o Senegal e de apartar-se de sua filha. A requisição de que outros lhe ajeitem o vestido, portanto, pode estar submetida a essa linha narrativa paralela ao julgamento. Ainda assim, ela irrompe no meio do julgamento por três vezes. Há um conflito de visíveis nessa relação entre imagem e atos de fala que não se esgota no signo da luta africana pela palavra.

Imagem 4 – Melé pede a Bei que lhe amarre o vestido (00:10:19)



Fonte: Bamako (2006)

Da mesma forma, também sobra a cena em que Samba Diakité emudece diante do microfone (Imagem 5). A personagem, que se levanta da plateia e pede licença para depor, ao parar defronte o juiz, diz seu nome, sua antiga ocupação (professor) e nada mais. Algumas personagens estranham o comportamento de Diakité e lhe questionam o silêncio, mas nenhuma palavra é extraída do depoente. O professor, aqui, é menos um sintoma do silenciamento sistemático da enunciação africana do que uma força muda da palavra, uma impossibilidade de fazer ver pela palavra. É um gesto pequeno, inocente, assim como o de Melé, que institui a disjunção aleatória entre os visíveis e não permite a conciliação dos contrários.

Figura 5 – Samba Diakité e a palavra muda (01:03:34)



Fonte: Bamako (2006)

O que significam, então, esses insignificantes momentos de interrup o, de pausa, de desvio? Há algo do dia a dia que interrompe o jogo dos contrários.   um tipo de observa o que busca o microssociol gico, apesar da escala dos problemas levantados em tribuna. *Bamako*   um elogio ao fragmento e   dura o, aos pequenos acontecimentos e   capacidade de insurgência do cotidiano. Dar um n  faz-se cena, ocupa espaço e tempo, interrompe as grandes narrativas, produz visibilidade.

## Um provisório diagrama de ideias

Podemos então vislumbrar de que modo as ideias que operam em *Bamako* ressoam ou não as ideias dos livros de Deleuze e Ranciere. Há uma forma-tribunal em *Bamako* que remete menos a Brecht, talvez, do que a Aim  C saire (1978),<sup>2</sup> influência forte nos filmes de Sissako como se vê nas cita es diretas de sua obra – mais evidente no primeiro longa do diretor, *A vida sobre a terra* (1998). Contudo, a argumenta o c saireana ainda busca uma síntese, uma resolu o do problema colonial no corpo universalista do proletariado.

O que Ranciere parece descrever na ausência de síntese do regime p s-brechtiano (p s-c saireano, no caso de Sissako?) não requer necessariamente uma forma-tribunal, mas se v  que há uma importância na demonstra o argumentativa:   preciso demonstrar que há um dissenso, uma tensão entre a fala autorizada e a fala desautorizada pela partilha. Em *Bamako*, todavia, a potência dissensual parece se revelar menos na troca argumentativa do processo que cerra sem resolu o, mas justo na tensão entre o tribunal e o cotidiano, nos momentos em que o lugar do direito, a corte, e o lugar do fato, o pátio, entram numa zona de indiscernibilidade, fazem-se signos que correm um atrás do outro e embaralham as rela es de verdade e fic o – o título em inglês do filme, *The Court*, reforça essa imbrica o entre corte e quintal, espaço do juízo e espaço da brincadeira.

Nesse ínterim, parece que a potência do falso se produz através de um jogo de sobreposi o de discursos que se apresentam ambos sob a forma do verdadeiro. A argumenta o da defesa do povo malin s, ancorada em dados estatísticos, históricos e econ micos, enforma o discurso com a imagem do verdadeiro, a imagem do dado. Mas também há um acréscimo de verdade no modo como se apresenta o cotidiano da comunidade em *Bamako*, na dura o dos planos e na distância com que se filma o ofício das lavadeiras, aludindo uma forma documental. Contudo, a verdade do argumento com dados estatísticos

---

<sup>2</sup> Já no início de seu *Discurso* fica posto a estética jurídica de sua argumenta o: "A verdade   que a civiliza o dita "europeia", a civiliza o "ocidental", tal como a modelaram dois séculos de regime burguês,   incapaz de resolver os dois problemas maiores a que a sua existência deu origem: o problema do proletariado e o problema colonial; que, essa Europa acusada no tribunal da "razão" como no tribunal da "consciência", se vê impotente para se justificar; e se refugia, cada vez mais, numa hipocrisia tanto mais odiosa quanto menos susceptível de ludibriar" (CÉSAIRE, 1978, p. 13).

e a verdade do cotidiano das lavadeiras coabitam um espaço que, conforme os códigos jurídicos, não permitiria sua coexistência. Ainda, a fabulação de Bamako percorre menos personagens que afirmam rimbaudianamente “eu é um outro”, como abordado por Deleuze, do que personagens que afirmam seu “eu” em lugares improváveis, impossíveis de afirmar mutuamente os “eus” ali inscritos. É como se o “eu” do documento e o “eu” da ficção compartilhassem o mesmo palco, entoassem o mesmo coro.

A respeito do entusiasmo de uma testemunha do povo malinês, o advogado de defesa do Banco Mundial replica que “todo excesso é insignificante”. De alguma forma, é exatamente isso que diz o poder: o povo que sobra não tem lugar; há de ser destituído de sua parte – ou nunca sequer obter qualquer parte – no processo de significação, deve ser excluído pelo trabalho do simbólico. Não é só pela esfera da tomada de palavra, já presente no cinema moderno e no paradigma brechtiano, que se pode desenhar uma política no cinema contemporâneo. É necessário reivindicar a luta pela autonomia das sobras, pela insubordinação das partes ao todo, ou ainda, pela afirmação de um todo aberto e variável. É a força dissensual das sobras e das variações que faz de *Bamako* algo menos ideal do que uma utopia, um não-lugar; é um lugar de fabulação, onde se sabe que só é possível produzir outro mundo no interior mesmo deste que se habita.

## Referências

- BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAMAKO. Direção de Abderrahmane Sissako. Bamako: Archipel 33/ Chinguitty Films/ Mali Images/ Arte France Cinéma/ Les Films du Losange, 2006. HD Digital (115 min), son., color.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- CÉSAR, Amaranta. Cinema Africano, Utopia e Política: A tomada de palavra em Bamako, de Abderrahmane Sissako. **Contemporânea**, v. 11, n. 3, p. 581-590, set./dez. 2013.
- DANEY, Serge. **A rampa: Cahiers du Cinema (1970-1982)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição: O olho da história I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- GADJIGO, Samba et al. (Orgs.). **Ousmane Sembène: Dialogues With Critics and Writers**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- MURPHY, David. An African Brecht: The Cinema of Ousmane Sembene. **New Left Review**, v. 16, s. n., jul./ago. 2002, p. 115-129.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

---

*Lennon Macedo é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre e bacharel em Comunicação pela mesma instituição. Participa do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), do Núcleo de Pesquisa Semiótica Crítica (NPESC) e do Grupo de Pesquisa Agenciamentos da Imagem (GPAGI). Investiga atravessamentos entre cinema contemporâneo, teorias do cinema e semiótica da comunicação.*