

Quando o cinema acolhe uma comunidade de estrangeiros: coabitações e errâncias em *Heremakono* (2002)

Por Hannah Serrat de Souza Santos*

Resumo: Este artigo se propõe a investigar como *Heremakono* (Abderrahmane Sissako, 2002), ao retratar experiências diaspóricas contemporâneas em Nouadhibou, na Mauritânia, possibilita a invenção de modos novos de coexistência, conforme reivindicam Achille Mbembe e Jean-Luc Nancy. Para isso, analisamos algumas cenas do filme, tendo em vista aquilo que se inscreve materialmente em suas imagens e sons, em suas operações de enquadramento e de montagem. Compreendemos, então, como o cinema aborda a possibilidade de “ser com” em um mundo acostumado a apartar, dividir e excluir todos aqueles que não se reconhecem em suas semelhanças, recusando a reiteração de formas identitárias unívocas ou uma relação autóctone com os territórios.

Palavras-chave: cinema africano, diásporas, comunidade, Abderrahmane Sissako.

Quando el cine acoge a una comunidad de extranjeros: cohabitaciones y errancias en *Heremakono* (2002)

Resumen: Este artículo propone investigar cómo *Heremakono* (Abderrahmane Sissako, 2002) retrata experiencias contemporáneas de la diáspora en Nouadhibou, Mauritania, además de permitir la invención de nuevas formas de coexistencia, como plantean Achille Mbembe y Jean-Luc Nancy. Por lo tanto, analizamos algunas escenas de la película, a partir de lo que se inscribe materialmente en sus imágenes y sonidos, como las operaciones de encuadre y montaje. Entendemos, luego, cómo el cine se acerca a la posibilidad de “estar con” en un mundo acostumbrado a separar, dividir y excluir a todos aquellos que no se reconocen en sus similitudes, negándose a reiterar las formas de identidad unívocas o una relación autóctona con los territorios.

Palabras clave: cine africano, diásporas, comunidad, Abderrahmane Sissako.

When Cinema welcomes a community of foreigners: cohabitation and wandering in *Heremakono* (2002)

Abstract: The aim of this article is to investigate how *Heremakono* (Abderrahmane Sissako, 2002) portrays contemporary diasporic experiences in Nouadhibou, Mauritania, and enables the invention of new modes of coexistence, as Achille Mbembe and Jean-Luc Nancy claim. Therefore, we analyze some scenes of the film, discussing what is inscribed materially in their images and sounds, in its framing and editing operations. We understand how

cinema approaches the possibility of “being with” in a world used to separate, divide and to exclude all those who do not recognize themselves in their similarities, refusing to reiterate univocal identity forms or an autochthonous relation with the territories

Key words: African cinema, diasporas, community, Abderrahmane Sissako.

Fecha de recepción: 15/07/2019

Fecha de aceptación: 01/10/2019

Se as luzes do espetáculo insistem em iluminar os corpos dos trabalhadores e dos imigrantes, especialmente daqueles que, incapazes de resistir ao peso desigual do mundo, são descobertos já sem vida sobre a terra, o cinema de Abderrahmane Sissako propõe-se a reinventar perspectivas, redispôr olhares, reorientar escutas. O realizador mauritano que cresceu no Mali e, muito cedo, viu-se obrigado a partir da África para estudar e trabalhar, primeiro na Rússia e depois na França, povoa seus filmes de homens, mulheres e crianças errantes. Neste artigo, gostaríamos de compreender como seu cinema nos auxilia a pensar politicamente a possibilidade de aparecer e viver em comunidade, tendo em vista sobretudo aqueles e aquelas que já não partilham o mesmo sangue, a mesma raça ou a mesma terra natal.

Em *Heremakono* (Abderrahmane Sissako, 2002), traduzido para o português como “À espera da felicidade”, primeiro longa-metragem ficcional do realizador, um jovem mouro retorna do Mali à cidade de Nouadhibou, na Mauritânia, para despedir-se de sua mãe antes de partir para a Europa, um pouco como um dia fez o próprio Sissako. Enquanto observamos o percurso do jovem Abdallah, nas bordas da narrativa, acompanhamos outros personagens cujas aparições adquirem relevância equivalente. Podemos destacar, especialmente, a presença de três outros personagens, Makan, Maata e Khatra: um emigrante negro, que, como Abdallah e outros companheiros, também deseja partir em direção à Europa; um antigo pescador que agora atua como eletricista; e uma criança, seu pequeno ajudante. Maata, na companhia de Khatra, anda a

trabalho, de casa em casa, de lugar em lugar, mas, ao contrário de *Makan*, gostaria de permanecer em Nouadhibou até o fim de sua vida. De maneira mais dispersa, acompanhamos também a vida em comum dos moradores locais da cidade, como a mãe de Abdallah, suas vizinhas (entre elas, Nèma Ming Choueikh, uma conhecida griô¹ mauritana que faz uma participação no filme ensinando uma jovem menina a cantar), o policial que vive a transitar pelas ruas, os grupos de mulheres e homens que se encontram para conversar, etc.

O filme não oferece, assim, uma narrativa linear que nos apresenta cada personagem particularmente, mas opera por adjacências, guiado por alguns personagens aos quais o filme se detém por mais ou menos tempo. À medida 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 deslocamentos, propiciar encontros, mas também a manejar as distâncias e intervalos que se constituem entre os sujeitos. Tal como a cidade leva Abdallah a se haver com equívocos e problemas de tradução, por já ter se esquecido como falar o Hassanya, dialeto local falado por sua mãe e pelos outros habitantes de Nouadhibou, o cinema de Sissako, igualmente, não nos endereça a transparência e a lisura dos sentidos. O trânsito que o próprio diretor realiza entre a África (onde viviam seus pais e familiares, e onde ele cresceu) e a Europa (onde ele hoje vive e trabalha) deixa traços em suas imagens. Em parte, como em seus outros filmes, é inclusive o que as constitui e as mobiliza.

Heremakono deixa-se, assim, atravessar pelas forças do mundo, tanto as que se ligam à própria biografia do realizador, mas também as que se constituem

¹ Conforme comenta Beatriz Riesco, a figura do griô, constantemente incorporada pelo cinema africano, remete a um “contador de histórias, um bardo ou um cantor-orador (...), sua obrigação consistia em recordar o passado, honrar o presente e, em menor medida, ainda que também importante, imaginar o futuro” (Riesco, 2012: 106).

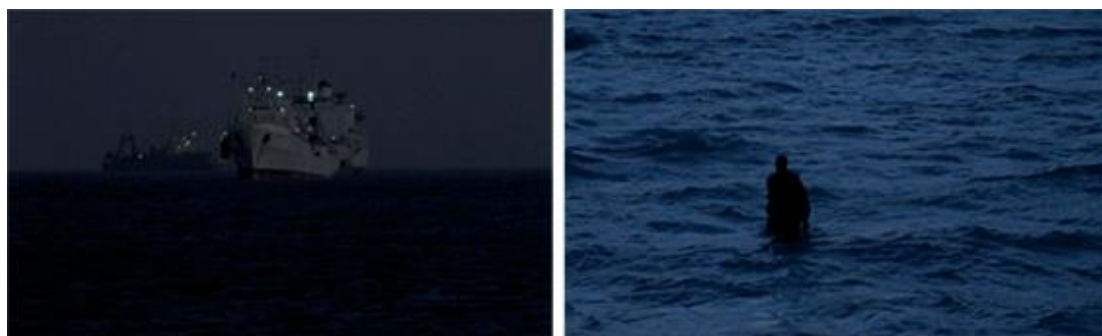
junto aos homens e mulheres que ele escolhe filmar. Seus atores não são profissionais, assim como os espaços filmados são aqueles habitados, vividos, atravessados, constantemente, por moradores e emigrantes que vem de toda parte (das redondezas, mas também de outros lugares mais distantes), partilhando o desejo de sair do continente africano para alcançar a Europa. Ao mesmo tempo, o filme vale-se do potente trabalho da ficção: contra as formas e distribuições habituais do sensível, é preciso que o cinema, como gostaria Jacques Rancière (2005), se ocupe politicamente das reordenações dos tempos, dos corpos e dos espaços.

Para Rancière, o que está no centro da disputa política é, justamente, uma redistribuição dos modos de ver, de sentir e de falar, a “partilha do sensível”, que se constitui a partir de um erro de cálculo que deixa de lado aqueles cuja palavra só pode ser entendida como barulho ou ruído, por exemplo, algo que o autor compreende como uma distribuição policial². A política, de acordo com o autor, sempre estaria na operação daquilo que aparece, ao contrário de ser compreendida a partir da oposição entre o que se manifesta e o que se oculta. Atentos à constituição do visível e do dizível no filme, sobretudo daquilo que se inscreve materialmente em suas imagens e sons, em suas operações de enquadramento e de montagem, propomos a análise de algumas cenas de *Heremakono*, interessados pelo modo com que o cinema seria capaz de dar lugar a novas formas de aparição dos sujeitos no oeste africano, longe das distribuições policiais (e, acrescentaríamos, coloniais) do sensível.

² De acordo com Ângela Marques (2014: 69-70), “podemos encontrar no pensamento de Rancière duas formas da partilha do sensível, que são opostas em seus princípios e interligadas em seu funcionamento, às quais ele dá o nome de polícia e política. A partilha policial do sensível é a ordem que designa os modos de ser e dizer, quem faz isto ou aquilo, que define que esta palavra tenha importância e que a outra nem seja percebida. Ela configura uma ordem que determina um local específico para os sujeitos, limitando-os em seus nomes e funções por enquadrá-los em uma determinada visão fixa do local de existência e importância deles. Por sua vez, [...] a política é uma forma de questionar o consensual, o tido como dado, o inquestionável: ela irrompe diante de olhos acostumados à normalidade (e à normalização) e promove rupturas e transformações nos modos usuais de aparência e circulação de palavras, corpos e imagens”.

Acreditamos que, ao retratar, em *Heremakono*, personagens nômades, estrangeiros ou imigrantes, ao lado daqueles que escolheram ficar em sua própria terra, Sissako engaja-se na difícil tarefa de dar lugar a uma comunidade política, atento à presença dos corpos negros, mas também mouros, árabes e chineses que se colocam em circulação na Mauritânia. Interessados no modo com que o cinema trata de acolher uma comunidade, que não poderia produzir comunhão unívoca entre os sujeitos, mas abrigar as diferenças e fissuras entre eles, valemo-nos sobretudo das proposições teóricas de Achille Mbembe, a partir de aproximações com outros autores como Jean-Luc Nancy e Frantz Fanon.

Circulações de mundos no oeste africano



Figuras 1 e 2: Fotogramas correspondentes a cenas de *Heremakono*, em diferentes momentos do filme.

“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 de novo?” – 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. Essa frase, assim como os versos da canção, poderia, sem dificuldade, se reportar à experiência dos povos negros africanos, que tiveram sua liberdade cerceada, levados à força de suas terras através do litoral do Atlântico. A imagem de um grande barco,

sobre o oceano durante a noite (figura 1), sucede imediatamente a cena em que Tchu canta, risonho, a música triste que saúda seu desejo de partir. Essa figura do barco sobre o mar retorna durante o filme algumas vezes, à noite ou mesmo durante o dia. Se não vemos um barco, por vezes, é o mar que se apresenta no centro ou nas bordas do quadro guardando, a um só tempo, os traumas de um passado histórico, marcado pelo tráfico de homens e mulheres escravizados e escravizadas, mas também o destino incerto daqueles que se arriscam, na atualidade, a cruzar o Atlântico em direção à Europa, pleiteando um futuro melhor.

Em certo momento, bem mais adiante no filme, durante a noite, vemos o corpo de um homem se dirigir do meio do mar à costa. O filme, no entanto, não nos apresenta a feição de seu rosto, nem sua voz. Apenas acompanhamos sua caminhada na contraluz por alguns instantes e o filme corta para uma cena em que vemos a mãe de Abdallah acordar no meio da noite e levantar da cama para buscar o filho que parecia caminhar, sonâmbulo, em direção à porta do cômodo onde os dois dormiam. A articulação entre uma cena e outra é sugestiva, já que o sonambulismo de Abdallah parece levá-lo, justamente, ao encontro do homem que, antes, saía do mar como um fantasma, linhas de força contíguas parecem animar ambos os corpos.

Ao longo do filme, somos apresentados a pequenas metonímias: uma lâmpada que não se acende ou um rádio enterrado e perdido na areia, remontando uma quebra de conexão e um desejo de restaurar formas possíveis de comunicabilidade; a recorrência de pequenos arbustos desenraizados que flutuam em meio ao deserto, carregados pela força do vento, reportando ao trânsito constante dos emigrantes e ao vínculo frágil de suas raízes com relação a seus territórios de origem; uma atenção constante aos sapatos usados pelos personagens, da sandália de couro ao tênis *All Star*, apontando para uma convivência entre a vida moderna e a tradição; ou, ainda, o caleidoscópio com que alguns personagens brincam, que apresenta um mundo

em facetas múltiplas e fragmentadas. No entanto, nas cenas que mencionamos acima, o filme complica um pouco mais nossos referenciais e produz imagens mais densas, constituídas e atravessadas pelos tempos históricos, tal como parece acontecer também com a aparição do navio. Ainda mais adiante no filme, o corpo de um homem negro morto será encontrado na praia, à beira-mar. Entenderemos depois tratar-se de Mickäel, amigo de Makan, que se preparava para partir em direção à Europa. “Quando poderei voltar para casa?” – Tchu perguntava em sua breve, mas contundente, aparição. *Heremakono* parece complicar as respostas, quando nos lembra que muitos daqueles que um dia saíram do continente, hoje, só podem devolver à terra seus corpos insepultos ou seus espectros no meio da noite.

Se, à memória coletiva negra, avizinham-se o sonambulismo do jovem mouro e o canto desolado do ambulante chinês, é porque o filme, interessado nesse tipo de encontro e de circulação, faz com que distintas experiências históricas e pessoais se entrecruzem no oeste africano. Entre negros, mouros e chineses: o que os reúne e o que os separa? Como pensar, afinal, essa comunidade de estrangeiros desterrados e apartados de seus lares? Se, como nos diz Mbembe, 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” (Mbembe, 2017: 66), como pensar, de fato, a constituição de um mundo em comum, capaz de abrigar as diferenças, sem que seja preciso expulsar, repelir ou aniquilar todos aqueles que não partilham de um mesmo sangue, de uma mesma raça ou uma mesma terra natal?

Coabitar fronteiras: afropolitanismo e reinvenções comunitárias



Figura 3 e 4: Crianças se encarregam de liberar a pequena cancela, em meio ao deserto. Abdallah chega à Nouadhibou na companhia de desconhecidos. Fotogramas das primeiras cenas de *Heremakono*.

Logo no início de *Heremakono*, quando o motor do carro de cinco lugares em que Abdallah viajava solitariamente para de funcionar, o jovem é obrigado a pegar carona em um táxi, depois que o motorista lhe oferece ajuda. O carro cruza as areias do deserto, um pequeno curral improvisado onde se agrupam camelos e cabras, e prossegue rumo a uma divisa ou fronteira, que não sabemos bem se trata-se do limite entre duas cidades ou dois países. A princípio, ao nosso olhar demasiadamente ocidentalizado, o deserto apresenta-se sem quaisquer referências espaciais. Trata-se de 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 um lugar onde a bandeira da Mauritânia encontra-se hasteada entre duas cabanas de lona. Vemos uma cancela delimitando a passagem. O motorista desce do carro, conversa com as autoridades locais e sua passagem é liberada. Algumas crianças que estavam por ali erguem a cancela para o alto. A câmera as registra e podemos ver, a partir de um plano lateral, como não há nenhuma barreira física atrás delas que, de fato, impediria a passagem do carro (figura 3). A pequena barreira parece funcionar quase como uma limitação provisória, eficaz apenas pela convenção ali respeitada. Pouco depois, vemos todos os passageiros reunidos no interior do carro, apertados uns ao lado dos outros

(figura 4). Vemos Abdallah com o taxista e muitos outros homens de feições diversas. Todos os corpos se tocam, ainda que nenhum deles estabeleça, ali, algum contato visual.

Essa cena nos interessa, aqui, 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, um pequeno carro é partilhado por vários sujeitos que, além do destino comum, não guardam nenhuma afinidade entre si. A tarefa do cinema trata, aqui, como bem caracteriza César Guimarães em outro contexto³, “menos de enquadrar o outro filmado do que reunir, no quadro, um e outro, *uns diante dos outros*” (Guimarães, 2017: 21, grifos do autor), produzindo uma imagem coabitada por muitos, em sua singularidade e diferença. No entanto, esse modo de coabitação deslocado, tensionado por uma disjunção entre aqueles que não se conhecem, limitado pela necessidade de cruzar uma fronteira, não produz, no filme, qualquer tipo de comunhão. Se a política, como diz Hannah Arendt (1995), está no intervalo *entre* dois seres, naquilo que os reúne, mas também os separa, e é na multiplicidade das aparências que o mundo pode ser apreendido em comum, talvez, justamente por isso, o cinema seja levado, em *Heremakono*, a operar deslocamentos que produzem avizinhamentos, encontros e disjunções. A fim de enfrentar a projeção perversa de um “mundo sem” é preciso, então, inventar modos de viver com os outros, de aparecer e de comparecer para os outros.

Em relação aos cinemas africanos contemporâneos, Marcelo Ribeiro identifica uma transição de uma disposição a pensar a descolonização, fundamental a

³ Guimarães comenta especificamente sobre a cena documentária e a possibilidade de que ela possa acolher uma relação entre quem filma e quem é filmado. Ainda assim, conscientes da diferença de contextos, gostaríamos de nos valer da caracterização que citamos a seguir por acreditar que o modo com que o filme produz seus enquadramentos, irrigado pelas forças do mundo, constitui também uma forma de agrupamento, e não apenas um recorte, capaz de acolher os homens em sua pluralidade, a partir de uma exposição mútua, tal como compreende Guimarães, na esteira de Hannah Arendt.

todos eles “mesmo quando subterrânea ou denegada”, para uma tendência ao que ele entende como “imaginação do comum” (Ribeiro, 2016: 6). Nessa passagem, de acordo com o autor, “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”. O cinema de Sissako, para o pesquisador, transborda um enfrentamento com as questões coloniais, articulando modos de imaginação do comum a partir de possibilidades que excedem uma correspondência à “africanidade”, associando-se mais propriamente com o que Ribeiro 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 citado em Ribeiro, 2016: 22). O conceito de “afropolitanismo”, desenvolvido por Mbembe, interessa-nos particularmente aqui porque nos permite compreender o modo com que o cinema de Sissako engaja-se, propriamente, numa “circulação de mundos” que, de acordo com o autor camaronês, tem se constituído no continente africano, desde as sociedades pré-coloniais, através de inúmeros processos migratórios, guerras e invasões que configuraram, historicamente, movimentos de dispersão e de imersão para dentro e para fora do continente. Tendo isso em vista, a história africana não poderia ser compreendida “fora do paradigma da itinerância, da mobilidade e do deslocamento” (Mbembe, 2015: 69). Não importa, portanto, apenas nos interrogarmos sobre a presença dos povos negros e africanos no mundo, mas fazer também a operação inversa pensando sobre os povos do mundo que coabitam, hoje, na África, tal como retrata *Heremakono* ao acolher uma diversidade de sujeitos em fluxo no território africano, com experiências diaspóricas distintas.

Mbembe propõe uma compreensão da África sob a forma do múltiplo (incluído aí o múltiplo racial), acolhendo formas de vidas que, nos dias de hoje, constituem-se junto aos fluxos da globalização. Nesse sentido, o autor recusa a reiteração fechada ou a celebração unívoca de uma “África negra”, que ignora

as inúmeras clivagens raciais no interior do continente. Ele ainda questiona, nessa esteira, 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”. Segundo o autor:

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 infamiliar, 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: 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. No contexto africano, as especificidades políticas, históricas e culturais de cada país ou região tornam ainda mais complexo esse trânsito interno. Podemos lembrar ainda de *Timbuktu* (2014), o filme mais recente de Sissako, que aborda uma invasão de extremistas religiosos no Mali e a imposição de um duro regime de terror às populações locais, que coloca em risco, de fato, seus costumes e tradições. Em *Heremakono*, por sua vez, parece-nos que os agenciamentos coletivos são ameaçados ou por aquilo que se anuncia nos limites mesmo do território, nas fronteiras ou nos pontos de passagem pela terra (que amontoa, por exemplo, os corpos de imigrantes em um trem já ao fim do filme) ou pelo mar (que devolve à costa os corpos daqueles cuja partida só pode resultar em uma experiência traumática, individual ou coletiva). Além disso, não podemos nos

esquecer do modo com que linhas de força, que provêm de um fora de campo propriamente colonial, vêm ainda hoje incidir sobre os corpos e os espaços no litoral da Maurîtânia.⁴

A proposta de Mbembe, em linhas gerais, é recusar qualquer forma de identidade ressentida ou, nas palavras do autor, “vitimizadora” (Mbembe, 2015: 70), capaz de dispor as populações autóctones contra as alógenas e arriscar-se a alimentar uma pulsão genocida no continente. Nesse sentido, o autor reivindica a necessidade de reinventar uma comunidade política em um mundo que ergue “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: 314). Mbembe advoga, particularmente, pela 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. A questão seria da ordem de uma reinvenção, trata-se, portanto, de “saber como constituir novas formas do real” ou novas “formas africanas de auto-inscrição”

⁴ É importante ressaltar que o fim do período colonial e a independência do país, em 1960, não interrompeu a continuidade de lógicas e legados do colonialismo que persistem em incidir sobre os territórios africanos e seus povos. Atento a isso, o cinema de Sissako encarrega-se de enfrentar o jugo perverso da colonialidade que, como nos diz Maldonado-Torres (2018: 36), “é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais”. Como vimos, a imagem noturna de um barco ou do espectro de um homem negro em meio ao Atlântico não se apresentam sem densidade histórica, ainda que nenhum discurso explícito no filme venha caracterizá-las tendo em vista a memória violenta da diáspora compulsória de homens e mulheres escravizados, por exemplo. A imagem é, portanto, atravessada pelo extracampo político que mobiliza sua aparição, ligada à violência das diásporas no passado e no presente. Lembrando que o filme ainda produz uma articulação potente junto ao canto de Tchu, o imigrante chinês que lamenta o quão trágico é perder a liberdade e estar longe de casa. Em outros momentos no filme, como veremos mais adiante, uma relação mais direta com a Europa, para onde imigrantes africanos continuamente se dirigem, incide, com contundência, sobre a aparição dos personagens. De maneira semelhante, o filme interessa-se por produzir avizinhamentos e articulações, seja na montagem ou no interior dos enquadramentos, capazes de tensionar as relações de poder que, constituídas por linhas de força coloniais, continuam a recair sobre o oeste africano.

(Mbembe, 2001) já que não se trata mais de um retorno às origens e às tradições, mas de encontrar forças estéticas novas. Conforme o autor,

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: 314)

Em proximidade com o pensamento de Mbembe, 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 nos diz Guimarães, na esteira de Jean-Luc Nancy,

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. (Guimarães, 2015: 47)

Trata-se, assim, de um “comum”, cujo “ser-com” ou “ser-em-comum”, usando os termos de Nancy, não se refere a qualquer tipo de comunhão que 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 ou uma exposição 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 um modo não apenas de “aparecer”, mas de “aparecer em comum”.

Enquanto Hannah Arendt dizia-nos que “a pluralidade é a lei do mundo”, Nancy sugere que a lei do mundo é a sua partilha, entendida como inacabada, incessante, contínua, tal como o próprio mundo que também nunca está dado. Assim como para Arendt, o Ser e a Aparência coincidem; para Nancy, a existência não poderia ser entendida longe da coexistência. Ambos estão interessados, portanto, no que se passa *entre* os sujeitos. Nancy afirma: “a coexistência é a existência (...). A existência não é nada além do que o ser exposto: deixando sua simples identidade a si e sua pura posição, exposta ao surgimento, à criação, logo ao fora, à exterioridade, à multiplicidade, à alteridade” (Nancy, 2016: 901).

Próximo dos alertas que nos fazia Arendt, de que não podemos escolher com quem coabitar a Terra (desejo genocida de Eichmann)⁵ e da necessidade de preservar a heterogeneidade da vida, o cinema de Sissako, de modo geral, ao dedicar-se aos movimentos migratórios, às diásporas e à própria colonização, aborda sobretudo encontros (nem sempre harmônicos, nem pacíficos) entre diferentes mundos, sujeitos e lugares. 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 é, justamente, aquela em o cinema de 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, interessado em restituir possibilidades de comunicação e de interlocução entre os sujeitos.

⁵ Ver Arendt, Hannah (1999). *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras.

Manejar distâncias: relações com o fora, aproximações possíveis

De modo geral, *Heremakono* coloca em cena distintas formas de viver juntos, ainda que não deixe de acolher as fraturas e as cisões entre os sujeitos. O lugar em que Abdallah vive com sua mãe é, por exemplo, um espaço propriamente de coabitações e vizinhanças. Nas portas de sua casa, uma vizinha trança os cabelos de sua filha, outra ensina uma criança a cantar, outra vive e trabalha logo ao lado, recebendo homens durante as tardes. Diante dali, passam os fluxos da cidade, vistos da pequena janela do quarto de Abdallah. Acompanhamos pequenos encontros em que os sujeitos aproveitam a companhia uns dos outros para partilhar uma garrafa de chá e tecer uma breve conversa. Abdallah, tendo esquecido o dialeto materno, se vê então obrigado a se comunicar apenas pelo idioma do colonizador, o francês, e, por isso, é aquele que menos se integra junto aos outros. Incapaz de encontrar outros companheiros com quem partilhar os dias, ele aparenta antecipar, em seu próprio deslocamento na cidade, a situação de exílio que viverá, certamente com maior intensidade, fora dali, quando já estiver em território europeu.

Em certo momento, Abdallah vai até uma grande casa de alvenaria e gesso, muito diferente da moradia simples onde ele vive com sua mãe. Ao entrar, ele senta-se solitário em um cômodo em que os tecidos da cortina, do sofá e do forro da mesa apresentam a mesma estampa que suas vestes (figura 5). Em algumas cenas anteriores a essa, ouvíamos sua mãe chamar sua atenção ou reclamar com conhecidos porque seu filho se recusava a vestir as roupas tradicionais de seu povo e, em geral, vestia-se com uma camisa lisa de botões e uma calça, talvez, para ela, muito ocidentalizadas. É, então, a primeira vez que vemos o personagem com uma roupa de tecido larga e estampada. Quando Abdallah adentra à casa e aguarda solitariamente por alguma companhia, percebemos a semelhança evidente entre a decoração do cômodo e suas roupas. Ele se volta para observar os tecidos e, pouco depois, deixa o cômodo sem que alguém tenha aparecido para recebê-lo.



Figura 4 e 5: Mickaël tira fotografias em um estúdio, enquanto Abdallah vê-se diante de um cômodo decorado com o mesmo tecido de suas roupas. Fotogramas de *Heremakono*, em sequência.

Na cena imediatamente anterior, Mickaël, o emigrante que se prepara para partir, posa desajeitadamente junto a seus amigos em um pequeno estúdio de fotografia, fazendo breves registros à frente de um tecido em que a paisagem parisiense, com a torre Eiffel e alguns prédios foi pintada, aparentemente, à mão (figura 4). É curioso que ele escolha fazer fotografias para levar consigo de lembrança, diante de uma paisagem artificial francesa e não nas ruas da Mauritânia. O desejo de partir, de certa forma, incide sobre o de recordar, projetando a memória para o futuro nas terras europeias e não para o passado, no continente africano. No entanto, como já mencionamos, seu destino trágico não permite que ele se aproxime da Europa mais que isso, a partir de uma paisagem em um pôster artificial. Ao articular a imagem de Mickaël no estúdio à presença de Abdallah no cômodo inteiramente estampado, o filme parece produzir uma torção nas linhas de força que atravessam os personagens. Ainda que a casa em que Abdallah adentra esteja ainda no território de Nouadhibou, ela parece apontar para fora, dirigindo uma crítica clara a uma certa apropriação colonial daqueles que se valem da cultura de um povo, apenas para cobrir seus sofás e suas janelas e, raramente, tratariam de acolhê-lo, de fato, em suas casas e em seus territórios, ou mesmo inventar com eles modos de coabitação.

De modo semelhante, quando Nana, uma das vizinhas de Abdallah, relata a ele sua ida à Espanha para contar ao pai de sua filha, Sonja, que ela não havia

resistido a uma forte febre e acabou falecendo, o filme só nos apresenta as bordas da cidade, uma ponte de ferro sobre uma estação de trem, a frente de um hotel e o pequeno quarto onde ela se hospedara. A cidade continua no fora de campo, assim como o antigo companheiro de Nana, provavelmente um homem europeu branco. Só vemos os seus braços que adentram algumas vezes o quadro e sabemos, pelo relato da personagem, que ele apenas pagou pelo hotel para que ela ficasse por lá durante uma semana. A cidade e seus moradores permanecem, então, inalcançáveis, ao menos ao campo de visibilidade que o filme se interessa por nos oferecer. De forma geral, as linhas de força que atravessam essas imagens apontam, em *Heremakono*, para uma relação nem sempre harmônica entre a África e o Ocidente, o interior e o exterior. Trata-se, em suma, de operar uma relação com o fora (ligada à colonização, aos movimentos diaspóricos contemporâneos e às dificuldades e possibilidades de comunicação) que acaba por se inscrever nas operações de enquadramento e de montagem do filme.

Considerações finais: comunidades por vir



Figuras 5 e 6: Abdallah, solitariamente, ensaia uma pequena dança no meio da noite ao som de uma festa que acontece na vizinhança. Uma criança também dança, enquanto as mulheres festejam uma celebração. Fotogramas de *Heremakono*, em diferentes momentos do filme.

Se *Heremakono* aborda o aparecer de uma comunidade de estrangeiros que não produz uma espécie de comunhão fusional capaz de apagar as diferenças entre eles, o filme também não trata de apartar ou excluir possibilidades de

aproximação. Em certo momento, encerrado em seu quarto solitariamente, Abdallah escuta o som de uma festa tradicional na vizinhança, onde homens, mulheres e crianças cantam e dançam reunidos. Ele se levanta e anda em direção à porta. Após sair de casa, ainda sério, brevemente, ele ensaia uma pequena dança com os braços, tocado pelo ritmo da música —quase como se, por um instante, a sua solidão, encerrada na leitura de seus livros e no desejo de partir, fosse tomada pela brecha de uma breve convivência coletiva. Quem sabe, onde a palavra já não constitui o lastro em uma comunidade, um canto, uma dança ou uma música seja capaz de restaurar possibilidades de conexões e interlocuções.

É importante lembrarmos que, se a comunidade liga-se propriamente a um modo de exposição, é também porque ela não se constitui de maneira estável, a partir da constituição de um vínculo ou de uma relação, mas, como ressalta André Duarte (2014: 214), é “da ordem da experiência e do acontecimento instantâneos, ela aconteceria em manifestações transitórias que se instauram e se destituem logo a seguir”. Por isso, para Jean-Luc Nancy, é importante caracterizar a comunidade como inoperante, como algo que não se constitui enquanto obra, que não se estabiliza. Talvez, como os pequenos lampejos de que nos fala Georges Didi-Huberman (2011), a comunidade não pode ser apreendida de forma fixa, substancial ou homogênea.

Buscando compreender novas formas de “aparecer em comum”, mais justas e libertárias, gostaríamos de retomar as interpelações de Frantz Fanon (2008), a quem interessava a restauração ou a reinvenção do mundo. Em “Pele Negra, Máscaras Brancas”, Fanon nos dizia:

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: 181)

Para Fanon e também para Achille Mbembe, cujo pensamento filia-se ao intelectual da Martinica, a necessidade de constituição de um novo sujeito e, logo, de um novo mundo reporta-se, justamente, ao desejo de “sair da grande noite”, essa lacuna noturna, colonial e racista, que recai especialmente sobre a África. Segundo Mbembe (2011), a centralidade da luta empenhada por Fanon tinha como finalidade última produzir a vida, a partir de uma dimensão tripla:

Essa luta tem uma dimensão tripla: (...) destruir o que destrói, amputa, desmembra, cega e provoca medo e cólera – o tornar-se-coisa. Depois, (...) acolher o lamento e o grito do homem mutilado (...) cuidar e, eventualmente, curar aqueles e aquelas que o poder feriu, violou ou torturou (...). E [por fim] 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 sejam restauradas (...) O gigantesco labor chamava Fanon a forjar um sujeito humano novo.⁶

A aparição das crianças em *Heremakono*, sobretudo, é significativa de um desejo do filme de apontar para outros mundos possíveis. O filme as engaja na ficção, interessado pela forma com que elas tomam parte no trabalho dos adultos, seja Khatra, que ajuda o eletricitista Maata; a filha que aprende com a griô os cantos tradicionais de seu povo; os meninos e meninas que abrem a cancela no início do filme para o táxi em que está Abdallah passar; ou mesmo a menina que dança em meio aos homens e mulheres na cena cujo fotograma apresentamos acima (figura 6). De certo modo, a aparição das crianças trata de constituir um vínculo singular entre a continuidade da tradição e uma destinação aberta, um desejo ativo e incerto que não trata nem de apagar um

⁶ MBEMBE, Achille (2011). “A universalidade de Frantz Fanon”. Disponível em: <https://bit.ly/2KTXtH>. Acesso em 10 de julho de 2019.

vínculo com o território, nem de enredar, com ele, uma correlação fechada, unívoca e autóctone. Em um mundo tomado por segregações e cisões, o cinema de Sissako nos oferece um modo de aparecer em comum interessado na pluralidade dos homens, mulheres e crianças que se colocam em circulação no oeste africano, para que seja possível, assim, reinventar novas formas de existências e de coexistências possíveis.

Bibliografia

- Arendt, Hannah (1995). *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *A sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Duarte, André. "Comunidade, singularização e subjetivação: notas sobre os coletivos políticos do presente" em *O que nos faz pensar*, número 35, dezembro. Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC-Rio.
- Fanon, Frantz (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Marques, Ângela Cristina Salgueiro (2014). "Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso" em *Discursos Fotográficos*, volume 10, número 17, julho. Londrina: Universidade Estadual de Londrina.
- Maldonado-Torres, Nelson (2018). "Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas" em Bernardino-Costa, Joaze; Maldonado-Torres, Nelson e Grosfoguel, Ramon (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Mbembe, Achille (2018). *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições.
- ____ (2017). *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona Editores Refractários.
- ____ (2015). "Afropolitanismo" em *Askésis*, volume 4, número 2, julho. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar. Disponível em: <https://bit.ly/2KWdc5n> (Acesso em 10 de julho de 2019).
- ____ (2001). "As Formas Africanas de Auto-Inscrição" em *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, número 1, Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos. Disponível em: <https://bit.ly/2XVWLQn> (Acesso em 10 de julho de 2019).
- ____ (2011). A universalidade de Frantz Fanon. Cidade do Cabo, África do Sul. Disponível em: <https://bit.ly/2KTXTtH> (Acesso em 10 de julho de 2019).
- Nancy, Jean-Luc (2016). *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Guimarães, César (2015). O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco Pós*, volume 18, número 1, junho. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ.

Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34.

Riesco, Beatriz Leal (2012). “A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa” em Bamba, Mahomed e Alessandra Meleiro (orgs.). *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA.

Ribeiro, Marcelo, R. S. (2016). “Cosmopoéticas da descolonização e do comum: inversão do olhar, retorno às origens e formas de relação com a terra nos cinemas africanos” em *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, volume 5, número 2, julho. Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

* Hannah Serrat de Souza Santos é doutoranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), bolsista da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Mestre e bacharel em Comunicação Social pela mesma instituição. Email: hannah.serrat@gmail.com