

MEMÓRIA, AUTOBIOGRAFIA E EXÍLIO EM *HEREMAKONO* DE ABDERRAHMANE SISSAKO

Cristiane L. de Matos (CEFET-MG)

Resumo: O artigo aborda o filme “*Heremakono*” do cineasta malinense Abderrahmane Sissako que atua como um testemunho, marcado pelo silêncio e pela rememoração. O deslocamento do exílio (mesmo que não compulsório) onde se estabelecem imagens da memória funciona como vestígio, daquilo que ficou e não é mais. No filme, um jovem de 17 anos, *Abdallah*, visita sua mãe em uma aldeia de pescadores antes de partir para a Europa. A experiência do personagem se assemelha à vida do diretor ao se abordar a temática da ausência e da desterritorialização.

Palavras chave: Memória, Exílio, Abderrahmane Sissako, Cinema, Narrativa

O filme começa com o ruído do vento e com uma música local em pleno deserto. Um garoto procura o rádio que está enterrado na areia e não o encontra. Ele observa um galho que sobe flutuando ao vento. Um corte interrompe a ação e o protagonista *Abdallah* surge ouvindo a música que vem, de outro aparelho de rádio, de um carro velho que entra em quadro. Estas são as primeiras imagens do filme de Abderrahmane Sissako, um biografema que narra, com as devidas lacunas do tempo, a trajetória desse diretor nascido no Mali e radicado na França. *Heremakono* ou *En attendant le bonheur* (A espera da felicidade), filme realizado em 2002, é um filme marcado pelo silêncio e pela rememoração que aborda a temática da diáspora no sentido aplicado por Stuart Hall em que o termo amplia-se para além da questão judaica e atinge não apenas fatos históricos, mas relações sociais, etnográficas e culturais. Hall, ao utilizar o termo, pretende ampliar seu sentido político e ideológico.

“Nos tempos modernos, desde 1942, com o começo da aventura “euro-imperial” – no Caribe, desde a colonização europeia e o comércio de escravos: desde aquela época, nas chamadas “Zonas de contato” do mundo, a cultura tem se desenvolvido de um modo “diaspórico”. (...) Durante muito tempo, não usei o termo diáspora porque ele era usado principalmente em

relação a Israel. Era o uso político dominante e é um uso que considero problemático, por causa do povo palestino.” (HALL, 2003. p. 416).

Nesse contexto, a experiência da diáspora implica em um sentimento de exílio e perda, a sensação de habitar dois lugares e não pertencer a nenhum deles. Segundo Hall (2003), existem traços de disjuntura na constituição identitária na diáspora onde se pertence a dois lugares e acontece uma espécie de obnubilação do sujeito. Esse sujeito desterritorializado e de identidade flutuante é matéria de diferentes produções artísticas onde fragmentos de memória surgem nas narrativas. Conforme aponta Ilka Boaventura: “*os artistas podem ser vistos/as como uma espécie de mediadores/as de linguagens estéticas e códigos visuais capazes de revelar uma parte significativa dos sujeitos e de seus mundos*” (LEITE. 2007, p.1).

A partir do pressuposto de que o cinema é uma expressão artística e seu realizador, de certa forma, um autor que carrega marcas de sua história pessoal em suas produções, o filme pode ser entendido como um texto, uma escritura. Independente do fato dele se apresentar enquanto ficção ou documentário, pois frequentemente ele possui um vínculo com a “realidade”. Realidade vinculada à temática ou ao ponto de vista do realizador, fundamental na concepção dos filmes de autor, conceito criado pelos críticos da revista *Cahiers du cinéma* em meados dos anos de 1960. O cinema moderno passa a retratar problemas psicológicos mais individualizados quando os cineastas estariam menos dependentes dos grandes estúdios, podendo trabalhar com orçamentos menores e realizar filmagens mais livres e flexíveis. Muitos dos filmes modernos são assumidos como autobiográficos, enquanto outros são formados por um conjunto de arquivos e memórias pessoais que compõem uma narrativa memorialista com rastros de um passado já impalpável.

Para Lúcia Castelo Branco, ao se contemplar os textos memorialistas, as autobiografias e os diários, o acesso à memória implica em dois gestos que ocorrem de forma simultânea: o da rememoração e o da linguagem que se processa por meio de lacunas, de fragmentos e de discontinuidades. Esse acesso seria como um palimpsesto (Artières) ou um bloco mágico (Freud),

uma matéria onde as marcas de cada escrita ficam impregnados, onde cada traço novo apresenta-se marcado pelos vestígios anteriores, onde a memória seria uma espécie de rasura da imagem.

Seldmayer (2012, p.83), por sua vez, fala do gesto de apreensão e da memória que são construídos pela noção de apagamento, cesura, esquecimento e de vestígio a partir de sua leitura de Benjamin e Warburg. Esses traços de apagamento e cesura estão presentes nos filmes do cinema moderno e que marcaram a formação de Sissako, diretor do filme objeto desta análise. Nos filmes do cinema moderno, diferente da narrativa clássica onde existe uma coerência temporal e montagem invisível, percebe-se um “afrouxamento” da narrativa que se caracteriza por momentos de vazio, lacunas, questões mal resolvidas, finais abertos ou ambíguos. Os personagens são desenhados com menor nitidez, na maioria das vezes pouco dados à ação (VANOYE, 1994).

Nesse sentido, segundo Deleuze, para diferenciar a narrativa fílmica clássica da narrativa moderna, seria possível categorizar dois tipos de situações que são preponderantes: As situações sensório-motoras e as situações ótico-sonoras. Nas *situações sensório-motoras* o personagem se efetivaria na ação a partir da reação às situações motoras (ligadas à ação e reação), como maneira de dar respostas a conflitos delineados de maneira objetiva. Por outro lado, nas *situações ótico-sonoras* o personagem “*registra mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação*” (DELEUZE. 1990. p.11). E nessa contemplação, os planos enquanto unidade são longos, possuindo uma organização subjetiva. Essa organização passa mais pela ordem do sensível do que pela técnica da montagem estabelecida desde os primórdios do cinema, quando se estabelece a complexa “arte na era da reprodutibilidade técnica”.

Maria Esther Maciel (2009), ao citar um texto de Borges, “El Cinematógrafo, él biógrafo, expõe as impressões do autor quando este classifica diferentes formas de narrativa onde se percebe uma dicotomia

entre o ato de narrar a vida (El Biógrafo) e o ato de narrar o movimento (El Cinematógrafo). Diferente de Borges, mas com a mesma intenção, Robert Bresson, distingue o cinema genérico do cinema enquanto arte ao que ele apelida de “cinematógrafo”. Apesar dos conceitos diferentes, ambos parecem buscar algo de especial em algumas narrativas e diferenciá-las de outras: “El biógrafo nos agrega personas” diria Borges. Talvez os filmes poéticos do cinema moderno ou do cinema do exílio/da diáspora sejam “lacunares” tenham a força do texto memorialista, da biografia ou da autobiografia.

Tudo isso serve como ponto de partida para pensar o que seria uma narrativa biográfica ou autobiográfica em cinema e como ela, com seus signos específicos, relaciona-se com a literatura e, mais especificamente, como muitos filmes “de autor” onde se predominam as “situações ótico-sonoras” e como esses filmes se diferem de outras formas narrativas. O “afrouxamento” da coerência narrativa da “história” é caracterizado por momentos de vazio, lacunas, questões mal resolvidas, finais abertos ou ambíguos no cinema o que parece coincidir com o que aponta Lúcia Castello Branco com relação aos elementos característicos dos textos memorialistas que são as lacunas, os traços, a fragmentação e a descontinuidade. Os filmes de Abderrahmane Sissako têm essas características de afrouxamento e descontinuidade narrativa e da presença de lacunas caracterizando a narrativa memorialista.

Enquanto temática, o filme *Heremakono*, considerando seu processo de produção e a biografia do autor, também caracteriza o que Mohamed Bamba, citando Naficy, chama de cinema com sotaque, filmes cujos autores têm trajetórias relacionadas ao exílio, à diáspora ou ao aspecto étnico (BAMBA, 2014, p. 171.).

Os cineastas exilados (ou do exílio) se distinguem pelo fato de realizarem filmes em torno de narrativas que têm como eixo temático central a ideia do retorno a terra natal e a rememoração e “fetichização” da terra de origem do personagem e a do próprio diretor. Essa terra perdida e proibida será constantemente representada com suas paisagens, seus costumes e seus homens. (BAMBA, 2014, p. 171.).

Heremakono é o filme da terra proibida e desconhecida, de uma terra lembrada enquanto passado e de um momento anterior ao exílio do personagem e do diretor. Um filme com diferentes línguas e dialetos que se interpenetram, um filme com sotaque.

O filme *Heremakono*

O protagonista é um jovem de 17 anos, *Abdallah*, que visita sua mãe em uma aldeia de pescadores antes de partir para a Europa. Ele já está no exílio e hesita entre a potência do que está por vir e a memória produzida pelo esquecimento de suas experiências ainda não vividas na cidade da mãe que ele visita. Ele usa roupas diferentes do padrão e não fala a língua Hassanyia e, por isso, está condenado ao silêncio e à contemplação de outros personagens e do movimento local. O “não saber” a língua da mãe pressupõe um esquecimento e uma preparação para o distanciamento e, ao mesmo tempo, a possível apreensão da memória (SELDMAYER, 2012, p.84). *Khatra*, outro personagem, é um garoto aprendiz de eletricista que ensina o idioma local a *Abdallah*. Este, por sua vez balbucia algumas palavras com dificuldade, porque, talvez, não seja mais necessário falar o idioma no exílio. Para Seldmayer, “o esquecimento pode ser deliberado, o seu objeto obliterado ou voluntariamente apagado em seu esquecimento” (SELDMAYER, 2012, p. 87-88). *Abdallah* aprende o idioma para talvez alcançar um pouco as suas raízes e esquecê-la em seguida no exílio. *Abdallah* já possui um olhar estrangeiro, ele traduz aquilo que já não é mais, o passado e aquilo o que será, o futuro, em um instante presente enquanto “espera a felicidade”.

Khatra, o garoto, tem uma autonomia impressionante e se comporta como um adulto. Ele parece um passado possível de *Abdallah* e por isso ele é tão observado pelo jovem. Deleuze comenta a respeito da situação experienciada pelo “personagem criança” nos filmes de De Sica e Truffaut, obras da cinematografia moderna e que possuem semelhança com a forma como o diretor apresenta *Khatra* no que diz respeito às situações sensório-

motoras enfraquecidas: “é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir” (DELEUZE, 1990, p.12.). A criança estão “empresta” seu estado de contemplação à articulação da linguagem estabelecida pelo diretor. Com isso percebemos metáforas visuais e sonoras. Vale ressaltar a sonoridade na narrativa que é pontuada por poucas falas, ruídos e canções populares como no momento em que o garoto *Khatra* canta uma canção: “*Passarinho que canta seu amor pela terra natal. Eu escolherei o que você vai comer e trarei para você.*” Contudo, ele é reprimido pelo eletricista, uma espécie de mentor. Apesar disso *Khatra* continua a cantar. Existe silêncio e contemplação. O menino observa um vendedor de estampas que desaparece em meio ao deserto onde as cores contrastam com esse espaço quase monocromático. Sons locais e imagens do cotidiano aparecem e se evadem rapidamente como lampejos que se assemelham à tentativa de apreensão da memória de um observador distante pelo exílio. O menino também observa enquanto é observado por *Abdallah*. A mãe de *Abdallah* se incomoda com o fato dele não se comunicar, permanecendo em silêncio a observar tudo ao redor em um gesto por vezes de desprezo, por vezes quase nostálgico, de “esquecimento”. As memórias do exílio citadas no filme é uma reconstituição do exílio de Sissako que acontece antes de sua partida para a Rússia, assim como afirma em uma entrevista: “foi quando já estava exilado é que eu comecei a viajar. Seria esta talvez a felicidade. A espera” (SISSAKO, 2002. p.4).

Outra criança presente na narrativa de forma mais tênue, porém marcante, é uma garota (uma *griotte*) que aprende com a mãe noções de música na língua Hassanyia. Sentada sob uma tenda a garota imita a mãe, ela desafina com os tons difíceis da canção e sua voz adquire pouco a pouco potência. O aprendizado das crianças parece ser um *leitmotiv* em *Heremakono*. Para Sissako, ao relembrar sua experiência, aponta que o observador que está no exílio se torna mais atento ao mundo que o rodeia (SISSAKO, 2002). *Abdallah*, em seu ponto de vista do exílio, também observa a menina e esse olhar se transforma em linguagem, em situações ótico-sonoras.

Na obra analisada, tanto por sua temática quanto pela biografia de Sissako, fica evidente uma trajetória diaspórica. Ilka Boaventura Leite (2007) cita Orloff em sua tentativa de ampliar o conceito da diáspora “*não estaria o mundo inteiro experimentando a idade da diáspora?*” Entendemos o exílio como uma forma de diáspora, de desterritorialização, dos personagens, do autor, da temática. *Heremakono* é um desses filmes “desterritorializados” onde o realizador passou por um processo de deslocamento voluntário. O ponto de vista de *Abdallah* e *Khatra* refletem traços da autobiografia do diretor Abderrahmane Sissako que também deixa o Mali com 17 anos e vai estudar cinema na antiga URSS.

Meu desejo de me tornar cineasta não vem da cinefilia, mas sim da evocação quase cotidiana de minha mãe ao seu primeiro filho. Ela o teve com outro homem que não meu pai, um Argelino que retornou para seu país, com seu filho, dizendo que ele iria em férias. Ela o esperava e ela não retornava. Ela falava sem parar desse *Chérif* que crescia longe dela (SISSAKO, 2002).

A ausência do seu “lugar” experimentada desde a infância por Sissako se assemelha ao “autoexílio” do personagem *Abdallah* que vive entre dois territórios, no trânsito entre o a Europa e a África do Norte, um deslocamento, um “não-lugar” que implica em uma mudança na percepção da subjetividade e, por consequência, acaba por gerar uma “identidade em trânsito”. Essa questão acaba por influenciar em seu processo de criação onde se procura vincular o estilo à vida, ao que o diretor chama de “sinceridade”:

Eu descobri o desprezo, o que eu conheci também mais tarde em Paris, onde eu vivi após meus estudos (...) Eu não tinha nenhuma cultura. Eu não conhecia os cineastas ou pintores sobre os quais me perguntavam (...) Eu estava em total atraso. Eu aprendi bastante em Moscou onde eu vivi por 10 anos. Eu via dois ou três filmes por dia. Eu descobri maravilhado todos os clássicos e compreendi que eu não poderia usar essa profissão para tentar emocionar ou impressionar. Valia mais a pena que eu fosse sincero. (SISSAKO, 2014)

Essa “sinceridade” pode ser expressa também pelas cenas documentais e de improviso presentes em *Heremakono* com a intenção de proporcionar uma imagem da África sem estereótipos. Sissako não se considera um realizador africano, mas um realizador do exílio, que vive entre dois lugares. Essa

narrativa do exílio ou da diáspora, conforme afirma Mazauric, “*tem um papel importante tanto na permanência quanto no deslocamento, na abertura, na dissolução ou na recomposição de fronteiras e de muros, materiais e simbólicos, que as sociedades estabelecem no interior e exterior delas mesmas*” (MAZAUERIC, 2012 p. 29). Os muros e as fronteiras são reconstruídos pelos movimentos, pelos contrastes e pelos múltiplos deslocamentos dos personagens e de seus autores. Abderrahmane Sissako enquanto autor, cineasta independente e exilado reescreve sua história a partir de fragmentos de memória onde as lacunas surgem para apresentar uma nova forma de narrar, singular em sua diferença.

Referências

BAMBA, Mahomed. Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes. In: *Palíndromo: Processos artísticos contemporâneos*. Santa Catarina: UFSC. Mar.-Jun. 2011. P. 165-193. (Acesso em 16/09/14 às 15:42).

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume Editora, 1994, p.21-60.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 338p.

Abderrahmane Sissako: “*Tourner ‘Timbuktu’, c’était presque un devoir*”. In: <http://www.telarama.fr/cinema/abderrahmane-sissako-tourner-timbuktu-c-etait-presque-un-devoir,120355.php>. Publicado em 14/12/14 Acesso 07/06/2016.

Entretien: *Mes dates clés*. Par Abderrahmane Sissako. In : Liberation. 15/01/2003. http://next.liberation.fr/cinema/2003/01/15/mes-dates-cles-par-abderrahmane-sissako_427866. Acesso em 06/08/2016.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003. 434 p.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-40.

LEITE, Ilka Boaventura. *Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte da diáspora*. In: *Tomo*. Sergipe: UFS. N.11, jul.-dez. 2007. P.59-75.

MACIEL, Maria Ester. *Arquivos de vidas: coleção e biografia no cinema de Eduardo Coutinho*. In: *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, p. 82-92.

MAZAURIC, Catherine. *Mobilités d'Afrique en Europe*. Récits et figures de l'aventure, Paris: Karthala, 2012, 384 p.

RICÉUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007, p. 155-192.

SEDLMAYER, Sabrina. *Sobre a recordação do destino: Warburg, Benjamin, Helder*. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schimidt e REALES, Liliana (Orgs.). *Arquivos de passagens, paisagens*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012, p. 81-90

TAYLOR, Diana. *A memória como prática cultural*. In: *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013, p.125-164.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994. 152 p.