

## MENINA POR UM DIA: COMENTÁRIO DO CINEMA NO TERCEIRO MUNDO

Heron Formiga<sup>1</sup>

**Resumo:** comentário do cinema no terceiro mundo, partindo da hipótese de que a iniciativa de filmar a partir das periferias do poder tornou-se um fato cultural importante desde que se começou a aceitar as crises da representação (de sua noção mais presente, como objetos exteriores aos sujeitos). Analisamos especialmente os filmes e fatos do cinema africano, sem obedecer a um recorte espaço-temporal.

**Palavras-chave:** cinema no terceiro mundo; cinema africano; *Wend Kuuni* (Gaston Kaboré, 1982); *Daratt* (Mahamat-Saleh Haroun, 2006).

Duas ou três grandes cidades do terceiro mundo – a saber, Rio de Janeiro, Joanesburgo e Mumbai – apareceram nas telas de cinema desta década sob densos filtros alaranjados<sup>2</sup>, um truque de fotografia bastante útil para que as platéias não esqueçam: faz muito calor ali! *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, parece ser um dos fundadores deste efeito, seguido por *Tsotsi* (2005), de Gavin Hood, e *Slumdog Millionaire* (2008), de Danny Boyle, três filmes fascinados pela megalópole quente e caótica do hemisfério sul. Se, por um lado, as maiores cidades do mundo não estão mais nos gélidos e desenvolvidos continentes da Europa e da América do Norte, por outro, alguns dos traços mais conhecidos destes lugares permanecem como extensões da savana africana e do sertão nordestino, isto é, de um espaço pré-cidades mítico e infernal. E como na savana, diferentemente da cidade moderna, onde a maior parte das ameaças à vida vinha das novidades técnicas e urbanísticas – do clássico exemplo do bonde que, automático, atropelava os pedestres – em Joanesburgo ou em

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: heron\_formiga@hotmail.com

<sup>2</sup> Mais ou menos o mesmo efeito das tomadas aéreas do Rio de Janeiro em novela de Manuel Carlos, em que a tela se divide horizontalmente, sempre em fortes tons de laranja na parte superior – o calor solar, fonte do bronzeado carioca, igualmente alaranjado – e azul na parte inferior – a praia, o Leblon, o Arpoador. Portanto, é como se estes filmes fossem uma metade da tela de Manuel Carlos, aquela em que escalda nosso clima tropical.



Mumbai os personagens são ameaçados pela selvageria de sua própria gente, uma massa de miseráveis tão rapidamente imprensada numa gigantesca favela<sup>3</sup>. Ali se desmancham os estereótipos do terceiro mundo rural, desértico ou florestal, e, em lugar, se recompõe uma noção de competitividade que diz menos respeito ao capital que à cadeia alimentar, isto é, permanece um quê de savana animalesca nestas cidades de doze milhões de pessoas. Vê-se, não falamos de outra coisa aqui senão do imaginário-mundo-cão, que, além de tudo o mais que lhe é particular, possui também uma cor: laranja.

Sob escaldantes tons alaranjados, circula nestes filmes um mesmo personagem, remanescente do bom selvagem<sup>4</sup>, mais suado (graças às altas temperaturas e ao fato de passarem a maior parte do tempo apressados, fugindo de um policial ou traficante qualquer) e mais jovem, é verdade, mas proporcionalmente virtuoso e incorruptível. Certamente são versões da icônica passagem do evangelho na qual somos ameaçados por uma besta enquanto caminhamos no deserto, mas ali acrescida (i) de adrenalina (são três filmes de ação) e (ii) da irredutível sinédoque através da qual estes bons-moços suados são, na verdade, as próprias cidades de Joanesburgo e Mumbai, igualmente jovens em termos de ocupação. Sua resistência ao crime, à vagabundagem e aos genocídios étnicos é o ato fundador do progresso; daí que a solução para as truculentas questões que jogam com cultura e desenvolvimento vem em forma de pernas ágeis, capazes de desviar deste ou daquele traficante de órgãos e dos demais personagens que, segundo um novo argumento humanista/humanitário, são o que há de verdadeiramente subdesenvolvido nas cidades pobres. Não por coincidência, exemplares como estes de narrativas mundo-cão-terceiro-mundista são altamente lucrativas e oscarizáveis, isto é, são eles próprios adolescentes recompensados depois de uma temporada no deserto.

*Cidade de Deus*, *Tsotsi* e *Slumdog Millionaire*, assim descritos, são exatamente a obra resultante de qualquer manifesto de cinema no terceiro mundo ao longo das décadas 1960 e 1970, caso todo o ideal de destinação depositado no documento fosse concretizado quando levado aos cinemas. A “proposta” de um cinema do povo – contra a hegemonia do imaginário e da distribuição de filmes do primeiro mundo – envolvia a ruptura com as fantasias burguesas de primitivismo e bem-estar tropical através de uma

---

<sup>3</sup> As favelas, como espaços que crescem fora do controle dos chamados censos, tornam difícil a qualquer pesquisa chegar a um número mais ou menos preciso de habitantes de determinada cidade. Desta forma, todas as dez maiores cidades do mundo estão, potencialmente, no terceiro mundo, ao contrário do que a maioria das pesquisas ainda calcula (Lagos, Mumbai ou Jacarta devem disputar a primeira posição, ao invés de Nova Iorque, Xangai ou Tóquio).

<sup>4</sup> Sobre o bom selvagem, ver: WHITE, Hayden. *As formas do estado selvagem: arqueologia de uma idéia*. In: *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.

outra ruptura, formal, em relação às antigas narrativas naturalistas. Deveriam também ser amplamente vistos pelo povo e competir com os outros filmes por uma fatia de espectadores, pois, caso o contrário, a designação “do povo” não faria sentido. Não se pode dizer que estes espetáculos cinematográficos do novo milênio nada têm a ver com aquela velha “proposta” de quarenta anos atrás – de fato, são mais bem sucedidos que os próprios cinemas novos, se for aceito que estes últimos acabaram como peças de apreciação intelectual e que jamais circularam efetivamente entre “o povo”, entre os personagens de seus enredos. É verdade que tais constatações negligenciam as perversas (e truculentas) questões de logística e distribuição do mercado de filmes, mas, por outro lado, nos servem para pôr em cheque determinado lugar-comum segundo o qual há uma distância intransponível (formal, ideológica, estética) entre um produto cinematográfico *roots*, próprio das margens do planeta, e outro *kitsch*, espetacular e mistificador. O comentário do presente ensaio a respeito do cinema no terceiro mundo envolve a supressão daquela distância e, principalmente, o quanto, a partir daí, toda a urgência de uma prática negativa de expressão pôde ser substituída por uma compreensão mais generosa e abrangente de coisas. Dito de outra forma, consideramos que a iniciativa de filmar a partir das periferias tornou-se um fato cultural importante desde que se começou a aceitar que não há outra Joanesburgo ou outro Rio de Janeiro “mais real”, mesmo em comparação com a mais alaranjada das cidades ou o mais cristão dos hindus.

Acontece que, lá onde começou, a prática de cinema no terceiro mundo e as crenças na “renovação lírica” da gente avançava paralelamente à ressaca imperialista no continente africano e ao impacto das vanguardas artísticas do hemisfério norte no hemisfério sul. O desencontro marcante dos novos cinemas envolvia, de um lado, o lugar das vanguardas, nascidas das experiências do mundo urbano/moderno europeu, e do outro, a multidão terceiro-mundista ainda dispersa em pequenas vilas, roças e aldeias, bem como os novíssimos habitantes das cidades, justamente a maioria que interessava a cineastas como Glauber Rocha, Fernando Solanas e Ousmane Sembène. A esta altura, seria mirabolante demais supor que as diferenças entre primeiro e terceiro mundo são as mesmas entre forma e conteúdo. O verdadeiro é justamente o inverso: o erro deste cinema “do começo” foi a crença na imagem como representação, como coisa adversa da coisa-em-si, e que um cinema dedicado a representar o povo se tornaria, automaticamente, um produto de identificação simbólica e afetiva, ou melhor, que o conceito de identidade coincide com o de gosto. Certamente o povo-espectador poderia deduzir que, na tela do cinema, vê um povo-personagem, mas com que empatia se

comporta diante de uma colagem de tons vanguardistas? Os cineastas lidavam todo o tempo com o que Deleuze chamou de “o povo que falta” – com o estigma da falta de devir instantaneamente infligido em uma situação de virada “explosiva” entre passado (colonial, ditatorial etc.) e presente (independente, democrático etc.)<sup>5</sup>, ou entre a condição de objeto e a condição de sujeito – mas eram incapazes de superar os assuntos mal resolvidos do passado através das novas promessas de subjetividade importadas da Europa e personificadas, no caso do cinema, em neo-realismos.

A partir daqui, nosso comentário não pode avançar sem que antes seja notado duas projeções (ou duas regressões) contidas nele. Primeiro, que a idéia de representação possibilita ao problema genérico da comunicação – o do carregamento identitário da mensagem – se passar por um problema de fato, quando, na realidade, ele é falso, como é falso o pressuposto em seu fundamento de que o espírito se apraz somente com as aparições de si exteriores a si. E segundo, que esta mesma idéia parece se fortalecer durante os chamados “estados de sítio”, naqueles determinados momentos de intensa agitação social, política e de pensamento (embora, no calor da hora, o sentimento possa ser o inverso: “tudo se resolveu!”) particularmente familiares ao terceiro mundo. Não sugerimos que, se atualmente a representação deixou de fazer sentido<sup>6</sup>, é porque não há mais crises nas periferias do poder; por outro lado, ninguém mais com os pés ali age, cria e consome *negativamente*, como se sua presença fosse mais uma questão internacional e de geopolítica que de gosto.

A título de ilustração, são notáveis o caso africano e a trajetória da Fédération Panafricaine des Cinéastes (Fepaci), uma união de cineastas africanos articulada em um encontro em Argel, em 1969. Naquele ano, boa parte das antigas colônias já eram nações independentes, e a Fepaci tornou-se o primeiro esforço importante para nacionalizar a atividade cinematográfica no continente e retirar o controle dos meios de produção e distribuição das mãos das antigas organizações internacionais/imperialistas. Em todo o terceiro mundo, existiam uniões como a Fepaci, criadas e desmanchadas com alguma frequência. Não é difícil imaginar os termos de sua articulação: “a questão central para a Fepaci [...] era como filmar a realidade em África de forma que não pudesse ser absorvida pelo cinema dominante [euro-americano]”<sup>7</sup>; seu dever era orientar o cinema africano em favor dos processos de “correção” do imaginário colonialista,

---

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

<sup>6</sup> O correto seria se comportar pragmaticamente, assim sugerem os pensadores pragmatistas, como Richard Rorty: deixar de usar a palavra “representação”, esquecê-la até nos usos cotidianos.

<sup>7</sup> DIAWARA, Manthia. *African Cinema*. Indianápolis, EUA: Indiana University Press, 1992, p. 42.

desde que a produção estivesse vinculada aos novos projetos de governança da África independente. Sua razão de ser, portanto, envolvia menos uma preocupação com o cinema que com os processos de legitimação da pátria recente; o papel do cinema era um outro que não o seu próprio (esta noção será melhor investigada mais à diante).

Nos anos 1980, pouco restava destas idéias nos filmes. Outros manifestos de cinema, como o de Niamei (1982)<sup>8</sup>, expressavam sua oposição aos processos de nacionalização do cinema pelos quais trabalhava a Fepaci. Cineastas como Sarah Maldoror deixavam bem claro: “sou contra todas as formas de nacionalismo. [...] Faço filmes para que as pessoas – independente de raça ou cor – possam compreendê-los”<sup>9</sup>. Não é possível afirmar que, das ambições declaradas em Niamei, produziu-se um filme distinto, mas evidentemente eram distintos os interstícios entre povo e filme.

Embora a oposição daí emergente seja entre duas concepções a respeito do lugar do cinema – uma nacionalista e outra mundialista, cujas diferenças ninguém jamais conseguiu demonstrar sem fazer uso de hipóteses espalhafatosas –, o que mudou desde os primeiros filmes africanos pós-independência pouco ou nada tem a ver com as obscuras questões “do-que-pode-o-cinema”. Antes, devemos acreditar que tal mudança é, na realidade, uma farsa; que nada se transformou, estética e ideologicamente, seja de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) à *Cidade de Deus*, ou de *La Noire de...* (Ousmane Sembène, 1966) à *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004). Mas, indubitavelmente, algo se perdeu: tudo o mais (a Verdade, o Bem, o Real, etc.), com exceção do cinema. É possível ir além: esta perda é comum ao pensamento e à filosofia, começando a partir de Heidegger, concordam os filósofos de hoje, mas, em algum momento, tornaram-se decisivos a esta perda do referencial também os fatos da filosofia e da cultura no terceiro mundo, o aparecimento de um gigantesco Outro, em escala “hemisférica”. Num primeiro momento, o que este Outro colocava em disputa era o *direito à Verdade* – no plano geopolítico, o direito de gerir a nação, e no plano cinematográfico, o direito à narrativa – e, mais tarde, a própria Verdade deixou de portar o estatuto de bem e tornou-se o que um dia foi, essa coisa escandalosa e universalmente legítima, a ponto de não necessitar de qualquer defesa contra uma outra.<sup>10</sup> Ora, não há outra! Se não existisse tal autonomia, jamais um cineasta africano

---

<sup>8</sup> Disponível em: BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (org). *African experiences of cinema*. Londres: British Film Institute, 1996. As resoluções da Fepaci também podem ser encontradas neste livro.

<sup>9</sup> MALDOROR, Sarah. *To make a film means to take a position*. In: *ibidem*, p. 46.

<sup>10</sup> Algo semelhante motivou Kieslowski a desistir de fazer documentários e passar para a ficção, segundo leitura de Žižek. “O ponto de partida inicial de Kieslowski foi o mesmo de todos os cineastas dos países socialistas: a lacuna conspícua entre a realidade social sem graça e a imagem radiante e otimista que

teria o direito de pôr os pés nos estereotipados cenários de seu continente, a não ser com o único e glorioso objetivo de desconstruir aquele antigo estereótipo<sup>11</sup>, isto é, ele estaria fadado ao negativo caso não acreditasse que seu filme é uma Verdade absoluta.

Talvez muitos dos comentários até aqui expostos pareçam compor as retaliações de praxe contra as utopias sessentistas do terceiro mundo. Houve uma demanda bastante significativa por críticas deste tipo na passagem para o novo milênio, especialmente como ponto de partida para a apresentação do que seria seu inverso, o realismo cosmopolitista, cuja abrangência envolve tanto *Slumdog Millionaire*, uma estória de ação em Mumbai, dirigida por um autor de filmes simbólicos da cultura norte-americana (como *Trainspotting*), quanto o maior *happening* do cinema africano em todos os tempos, o extraordinário *Bamako* (2006), do mauritano Abderrahmane Sissako. Nosso desejo, entretanto, aponta para outra direção: em retrospecto, consideramos que os pouco mais de cinquenta anos de prática cinematográfica no terceiro mundo correspondem ao tempo em que o cinema, antes de passar de utopia a realismo, passou de objeto tangenciador a ente. Em outras palavras, somente na periferia do poder os filmes podem ir se lavar do excedente da representação, pois em qualquer outro lugar a Verdade é algo excessivamente relativizado e, nestas águas, ela não sai.

O paradoxo é apenas aparente: agora a pouco, lemos a respeito da ruína do objeto referencial como fruto dos questionamentos da Verdade, ou, se preferir, da facticidade da vida; porque logo a seguir se defendeu a presença da Verdade no cinema africano, ainda dura e absoluta? Ela não estava em ruínas? Ora, se enxergamos aí uma aporia (algo como afirmar: “tem, mas acabou”), então acabamos de cair no truque do objeto. A arapuca se arma no momento em que o desmanche da Verdade se confunde com sua multiplicação, ou quando se acredita que o trabalho da filosofia é demonstrar que todos podem ter sua própria Verdade. Para desviar dela, podemos seguir Heidegger e acreditar que o pensamento não tem a pretensão de *dizer* a Verdade, pois ninguém é verdadeiramente capaz de tomar Deus como objeto e continuar vivendo. A lição de Heidegger, a que tomamos emprestado para construir nosso comentário, dobra a Verdade afim de que o ser possa ter alguma paz e que parem de lhe direcionar perguntas

---

inundava os censuradíssimos meios de comunicação oficiais. A primeira reação ao fato de que a realidade social na Polônia era ‘não representada’, como explica Kieslowski, foi obviamente a mudança para uma representação mais adequada da vida real em toda a sua monotonia e ambigüidade. [...] No nível mais radical, só se pode retratar o Real da experiência subjetiva sob o disfarce da ficção”. Em outras palavras, a invisibilidade do “não representado” é incontornável quando se busca fazer justiça a ele a partir da representação, cujo modo de expressão mais vulgar, a que salta imediatamente aos olhos, seria mesmo o documentário. ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008, p. 49.

<sup>11</sup> Cada vez mais, as palavras “estereótipo” e “representação” tornam-se parecidas em seus usos comuns.

sobre sua onticidade<sup>12</sup>. Enquanto no resto do mundo as pessoas ficavam perplexas com os perigos cataclísmicos do racismo, nos lembra K. A. Appiah<sup>13</sup>, os africanos que assistiram aos desdobramentos do nazismo e da guerra só pensavam em outra coisa: em como o chamado mundo-branco poderia ser bárbaro, em oposição à sua pretensa modernidade. Ora, quem seria capaz de perguntar “porque o africano pensa assim?”.

O filme africano, enquanto ente, aboliu de si e do filme em geral a crença de que expressava, ou poderia expressar, *uma* Verdade, africana, distinta de todas as outras. Hoje, vê-se o quanto isso foi importante. A suspensão da Verdade na forma de Verdades provou ser apenas uma solução fácil, ao estilo da era imperialista, embora esteja muito bem camuflada sobre o humanismo contemporâneo. Se, por um lado, esta troca tenha servido para deslegitimar o discurso colonialista – aí está seu lado positivo – , no bojo, são desarmados aqueles que não chegaram a possuir legitimidade alguma. No final das contas, o que ocorre é também um capricho do primeiro mundo: “se nós perdemos a posse da Verdade, então ninguém poderá possuí-la ao invés”. Qualquer produto de cinema no terceiro mundo não pode mais ser pensado desde a narrativa particular, e menos ainda através das máscaras da auto-representação, certamente uma das combinações de palavras mais infelizes da língua portuguesa. Significa, enfim, que a coisa do “dar voz” convenientemente saiu de moda (mas ainda há quem insista em rememorá-la, aproveitando a expressão para inventar seus contrários, que seriam “tomar voz”, “emprestar orelhas” etc. Não vemos solução em tais fixações).

O menino Wênd Kûuni (Serge Yanogo), de 10 ou 11 anos, por exemplo, aparentemente não tem voz. Acompanhando o filme de Gaston Kaboré (*Wênd Kûuni*, 1982), descobrimos que seu silêncio era fruto de um trauma, a morte da mãe. Mesmo sendo capaz de falar, ele passa os primeiros anos com sua família adotiva sem pronunciar uma única palavra (foram eles que lhe deram esse nome, cujo significado é “presente de Deus”) e se comunicava através de sinais. A atitude de não usar a voz passa, em uma micro-história da voz, desde os fiéis cujas orações se fazem em silêncio, até o virtuoso militar americano, que, sequer sob tortura e gritos (“Fale!”) do inimigo, entrega a localização dos companheiros e superiores. De certa forma, trata-se de um ato de fé (pois nestes casos não há forças de coerção trabalhando contra a voz) e o mesmo se passa no filme de Kaboré. E embora a visão da mãe morta seja o fato que marca o

---

<sup>12</sup> Heidegger pergunta pelo sentido do ser, mas há uma condição para que tal pergunta exista: pressupor que o ser só é sendo.

<sup>13</sup> APPIAH, K. A. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997, p. 24.

início de seu silêncio, não podemos deixar de acreditar que, talvez, Wênd Kûuni não tenha nada a dizer de fato, inclusive diante das novas experiências com uma nova família, situação na qual o menino se atira sem nunca expressar suas vontades. E calado, se vê feliz neste lar. Caso nos for permitido fazer tais ligações, esta é a ilustração perfeita do rompimento cinematográfico terceiro mundista: se há no filme outra coisa senão ele mesmo, para nos vermos livres dela, é preciso admitir que o filme não diz *de* alguém coisa alguma e, portanto, não pode ser questionado a seu respeito.

A parte curiosa aí é como, apesar de não usar a fala, mesmo assim seus pais adotivos o chamarem de “presente de Deus”. Na tradição bambara do Mali – que não é a mesma do império Mossi, época pré-ocupação européia na qual se passa a estória de Wênd Kûuni – é ensinado aos jovens circuncidados o mito da criação, quando o Ser Supremo Maa Ngala fez o primeiro homem (Maa) ao sentir falta de um interlocutor. A fala aparece como dom divino de percepção total: “Quando Maa Ngala fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a sua fala”<sup>14</sup>. Ela cria assim como destrói, motiva a paz assim como a guerra. Para todos os grupos humanos ao sul do Saara, a presença da fala coincide com o da própria história (e a isto chamam de tradição oral). Em contrapartida, há em Heidegger uma passagem a respeito das diferenças entre dizeres ônticos e poéticos que, embora pareça suprimir o poder concedido à fala de Maa (o de criar coisas), por seu lado, coloca o homem na posição do ser, nem sujeito (o sujeito é Deus), nem objeto: “O dizer poetante é um apresentar-se junto a... e para Deus. Presença significa: uma simples prontidão que nada quer, que não calcula nem conta com resultados. Apresentar-se junto a...: puro deixar-se dizer o presente de Deus”<sup>15</sup>. Ao se observar acima de todos os abismos possíveis entre Heidegger e o mito da criação, haverá um mesmo homem que, apesar de lhe ter sido concedido o dom da fala, e apesar de habitar o mundo dos homens, fala somente para que Deus veja que ele fala. O termo “presente” em “presente de Deus” pode designar tanto o dom da fala concedido por Deus quanto a própria vigilância divina, a condição humana *per se*. Aos nossos fins, resta que Kaboré não faz filmes para contar a outra história, mais real, ou para ser “ouvido”; ele já é, com ou sem voz, a presença heideggeriana, o interlocutor de Deus. E Wênd Kûuni, ao contrário, é capaz de manifestar o silêncio, esse poder aparentemente impossível, assim que entrega sua própria vida à presentificação, sempre Verdadeira.

---

<sup>14</sup> HAMPATÉ BÂ, A. *A tradição viva*. In: *História Geral da África*. Vol. 1. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Ática, 1982, pp. 183-184.

<sup>15</sup> HEIDEGGER, M. *Fenomenologia e teologia*. In: *Marcas do caminho*. Tradução: E. P. Gianchini e E. Stein. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 88. Estas idéias Heidegger desenvolve mais a fundo nos dois volumes sobre Nietzsche.



(Há um outro personagem muito importante em *Daratt* (2006), de Mahamat-Saleh Haroun. Chama-se Nassara, interpretado por Youssouf Djaoro. Provavelmente perdeu a voz durante os numerosos conflitos civis no Chade, mas é capaz de se comunicar através de um pequeno aparelho que ele encosta ao pescoço sempre quando quer pronunciar algo. A voz emitida pelo aparelho é robótica, o que torna toda a sua figura ainda mais assustadora – além de alto, forte e pouco sorridente, Nassara é autor de crimes de guerra e, sem que saiba, recebe um jovem em sua casa cuja missão é matá-lo por vingança. Os dois, porém, tornam-se amigos, e a trama se resolve a partir do que há em comum entre um protótipo de voz, do qual saem palavras muito claras, mas em tons não-humanos, e um projeto de vingança, igualmente assustador na medida em que nasce da tradição – Nassara matou o pai daquele jovem durante a guerra civil, logo este tem o direito de eliminar Nassara – e, depois, torna-se incompreensível quando ambos compartilham afeto um pelo outro. A máquina e a tradição são aparências sem fundo)

Mas o mais extraordinário na história de Wênd Kûuni ocorre entre ele e sua irmã, Pognèré (Rosine Yanogo, que, suponhamos, seja irmã de Serge Yanogo, o jovem ator que faz Wênd). Um narrador não-identificado – mas é possível deduzir que se trata de um ancião, pois eram eles que contavam as histórias, que tinham o maior número delas na memória – nos diz que o filme se passa no império Mossi, um tempo “muito antes da chegada do homem branco”, quando “havia muita fartura de sementes e os rios viviam cheios”. Há muito pouco de cão nesse mundo, e menos ainda da cor laranja. A nova família de Wênd Kûuni tem uma pequena criação de bodes, uma tecelagem e uma leiteira. Enquanto o menino ajuda seu pai a pastorear os animais e a vender os tecidos no mercado, Pognèré, que demonstra grande afeto por seu novo irmão, passa todo o tempo varrendo o terreiro, buscando água no rio, levando encomendas da mãe, acendendo o fogo etc. O filme da Kaboré corre atrás de todas as brechas que Pognèré cria em suas tarefas para ter alguma conversa com Wênd Kûuni ou lhe pedir que toque uma canção em sua flauta. Nos minutos finais, quando o menino já havia recuperado a fala, os dois têm o seguinte diálogo:

- [Pognèré] O velho Pusga disse que existem espíritos que podem transformar meninas em meninos. Você acha que é verdade?
- [Wênd Kûuni] Sim, os espíritos são muito poderosos.
- Você gostaria de se transformar em menina?
- Sim.
- Está dizendo isso só para me deixar feliz, não é?
- [Wênd Kûuni não responde]

Antes de Wênd Kûuni desejar a passagem à menina, Kaboré e alguns de seus contemporâneos levaram suas câmeras aos desertos e às pequenas vilas em pleno vigor pós-moderno dos anos 1980, quando Lagos, Dakar e até Uagadugu já eram grandes cidades e as impressões do cosmopolitismo (parisiense no início, mas hoje indistinguível) já circulavam por entre uma crescente comunidade de profissionais do cinema. Como seria possível ao filme um retorno ao deserto e às concessões africanas se o cineasta ainda estivesse acorrentado às representações do povo, ou melhor, se a própria história do cinema pode ser contada a partir da história das cidades? Porque Wênd Kûuni aceitaria ser menina, se ser menina é mais difícil?

A mudança de gênero ocorreria ali em termos diferentes daqueles implicados no senso comum de “gênero”. Tudo acontece como se Pognèré ou Wênd Kûuni não fossem mais que puras contingências, como se a transformação de um em outro não significasse uma grande transformação de fato – o processo parece excluir toda a experiência anatômica e de vivência da menina, considerando a naturalidade com que o menino se diz interessado na passagem, caso os espíritos a concedessem. Se o menino pôde seguir tanto tempo sem emitir uma palavra sequer, porque recusaria viver como menina? Somente uma criança poderia compreender primeiro o sentido da vida não-negativa, levada por um sentimento hegemônico de pertença que, até quando se declara “fluída”, na prática, são sempre rígidas e atravessadas por contradições. Mesmo questionamentos do tipo “ser menina é sim uma grande coisa”, ou “o termo ‘terceiro mundo’ diz muito pouco” devem partir de um pressuposto fatalista desde o qual a própria insistência em fazê-los, cedo ou tarde, levará ao grande nada que é afirmar “ninguém pode dar conta do todo”. Tudo o que nos meninos pode mudar na transformação para menina deve ser de tal forma suprimido que a experiência jamais será temida ou indesejada.

## Referências bibliográficas

APPIAH, K. A. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

BAKARI, Imruh; CHAM, Mbye (org). *African experiences of cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIAWARA, Manthia. *African Cinema*. Indianápolis, EUA: Indiana University Press, 1992.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. *A tradição viva*. In: *História Geral da África*. Vol. 1. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Ática, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução: Márcia Sá C. Schucack. 4. ed. Petrópolis, Rj: Editora Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Fenomenologia e teologia*. In: *Marcas do caminho*. Tradução: Enio P. Gianchini e Ernildo Stein. Petrópolis, Rj: Editora Vozes, 2008.