



POESIAS E SIMBOLOGIAS NO HIBRIDISMO DE CULTURAS EM TOUKI BOUKI

Thamiris da Silva Frazão¹

Touki Bouki – A viagem da hiena (1973). Direção de Djibril Diop Mambéty. Senegal: Cinegrit. 85min.

Touki-Bouki – a viagem da hiena (1973), de Djibril Diop Mambéty, é um longa-metragem repleto de simbologia, de poesia e de críticas. A narrativa fílmica apresenta o percurso de um casal jovem que tenta sair de Dakar, capital do Senegal, para ir à capital da França. Os protagonistas, Anta e Mory, idealizam Paris como lugar propício a realização de tudo aquilo que em África está no plano onírico. A capital francesa é entoada repetidamente pela voz de Joséphine Baker que corrobora a idealização - “c'est sur la terre un coin de paradis” (1949).

Para conseguirem realizar a travessia marítima e depois retornar ao Senegal, os protagonistas fazem de tudo para alcançar seus objetivos. Djibril Diop Mambéty apresenta uma obra de arte com diversas camadas interpretativas promotoras da reflexão sobre as marcas da colonialidade não só na sociedade senegalesa como também em África.

O filme da década de 1970 pode ser transportado para o século XXI, levando o espectador a refletir sobre os efeitos danosos causados pelo regime colonial na contemporaneidade em que muitos jovens migram, colocando-se em risco na busca do ideal de progresso e de condições mais dignas em países localizados ao norte da linha do Equador.

Touki-Bouki é considerado pela crítica como um marco do cinema, principalmente, pela inversão do ponto de vista sobre a sociedade senegalesa e pela ruptura da linearidade do enredo. E para além das inovações referentes à quebra de linearidade, o filme propicia leituras históricas, culturais e simbólicas.

O contexto histórico do longa-metragem é o do pós-independência. Nesse período, em África, havia a necessidade da consolidação da personalidade africana inseparável da luta

¹ Discente de mestrado no Programa de Pós-graduação em Direito Constitucional da Universidade Federal Fluminense (PPGDC/UFF). Graduada em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: thamiris_fraza@id.uff.br.



anticolonial e isto deveria ocorrer no âmbito cultural (Canale; Boahen, 2010, p.216). As teorias do post-colonial estavam gerando efeitos nas produções culturais. Essas teorias promoviam críticas aos efeitos do colonialismo e davam destaque a perspectivas que não eram privilegiadas.

A obra senegalesa está inserida no cinema experimental e tem como temática o hibridismo cultural, oferecendo um meio de analisar as contribuições de diversas culturas na formação do povo senegalês e de entender que “o hibridismo é dinâmico, móvel, uma constelação de discursos, mais do que uma síntese ou fórmula” (Shohat; Stam, 2006, p.80).

A narrativa fílmica desconstrói o imaginário do ocidente sobre o continente africano. O tempo cíclico de “A viagem da hiena” ilustra o pensamento de Frantz Fanon - “a luta contra a opressão colonial não apenas muda a direção histórica ocidental, mas também contesta sua ideia historicista de tempo como um todo progressivo e ordenado” (Fanon, apud Bhabha, 2007, p. 72.). Debate que se conecta com O perigo de uma história única (2019), de Chimamanda Ngozi Adichie.

Em consonância com esses intelectuais, a obra de Mambéty rompe a linearidade, apresentando um olhar sobre África que vai de encontro à história única, para mostrar uma história multifacetada, de partidas, de retornos, de transformações. O cineasta funde a tradição e a modernidade por meio de contraposições pelo jogo entre imagens ou entre imagens e sons.

Na primeira e na última cena do filme é exibido um menino (Mory) em cima de um boi conduzindo o gado para o abatedouro. Segundo Fatou Kine Sene (2018) “Touki Bouki is also a metaphor for Africa, especially in the abattoir scene where the animal symbolises Africa’s struggle to escape the butchers’ grasp”. A leitura metafórica de Fatou Sene sublinha que processos coloniais e pós-coloniais assolaram e continuam assolando o continente africano. Embora haja a tentativa de retornar ao passado, as pessoas não retornarão ao estado anterior a colonização, considerando que “a descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos” (Fanon, 2005, p. 53).

A construção das personagens e de suas experiências permitem observar as diversas identidades que existem num contexto de hibridismo cultural, como as identidades de resistência e de assimilação. Para Homi K. Bhabha (2007, p. 26), as “culturas de contra-modernidade pós-colonial podem ser... descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas”. Essa assertiva dialoga com as primeiras cenas do filme em que acontece uma conversa entre a mãe de Anta e a vizinha. Os discursos proferidos e os trajes utilizados por essas personagens mostram nelas uma identidade resistente à cultura europeia.

Outra cena que deve ser sublinhada é a dos jovens no campus universitário. O grupo de jovens aparece com trajes europeus em um carro vermelho. Quando Mory chega ao campus, o



grupo debocha dele e retira de sua moto o chifre da vaca, que pode ser lida como a representação do rural. Em seguida, os jovens crucificam o protagonista, expondo-o ao povo.

Imagem 1: Frame do filme Touki Bouki



Fonte: Cinegrit (1973).

Esse trecho do filme remete ao fato de que “historicamente a assimilação do ‘nativo’ pela cultura europeia foi celebrada como parte de uma missão civilizatória, a assimilação na direção oposta foi ridicularizada como uma reversão à selvageria” (Shohat; Stam, 2006, p. 81). E retornando a perspectiva metafórica que enxerga o crânio da vaca como a representação da África tradicional, a não aceitação desse item pelo grupo revolucionário também possibilita a leitura da rejeição ao retorno ao tradicional ou a leitura dos efeitos subjetivos causados pelo colonialismo na abordagem realizada por Fanon, “o negro quer ser branco” (2008, p. 27), no sentido que abarca o intuito de aproximação do estado de ser humano.

As identidades dos protagonistas Mory e Anta também estão inseridas no hibridismo cultural. Enquanto Mory é apresentado como um vaqueiro, Anta é uma universitária. No desfecho do filme, quando o casal está na zona portuária, duas imagens se entrecruzam: a do navio e a da vaca no abatedouro, os sons também se mesclam e ao passo que Anta atende aos sons emitidos pelo navio e embarca para a França, Mory acolhe o som da vaca no abatedouro e não embarca. Embora os personagens tenham identidades complexas e mescladas a várias culturas, cada um dos protagonistas sente-se mais atraído por influências culturais distintas.

Cada detalhe de Touki Bouki parece ter sido pensado minuciosamente. Não é aleatório o fato de o mar ganhar destaque em diversas sequências da narrativa cinematográfica. Na história da humanidade, o oceano Atlântico foi utilizado para a colonização, para as trocas comerciais e



culturais. Atualmente, o mar é utilizado por muitos migrantes para chegarem a Europa. No Senegal, o mar continua tendo relevância econômica e cultural.

As representações sobre o mar no filme estão repletas de poesia e de simbologias. De acordo com o dicionário de símbolos, o mar representa “a dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (Cheerbrant; Chevalier, 1999, p. 592). O mar é símbolo da fluidez e das mudanças, tornando fácil compreender o porquê de as grandes decisões da narrativa serem tomadas diante do mar. Aliás, as mudanças que ocorreram nas sociedades africanas estão diretamente ligadas à noção de que “o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte” (Cheerbrant; Chevalier, 1999, p. 592).

A primeira aparição do casal na narrativa acontece em um local com vista para o mar. Um pouco antes deles se encontrarem, observa-se em close-up o crânio da vaca e o mar ao fundo, depois o símbolo sagrado presente na moto de Mory e o mar como fundo. É possível compreender que a referida cena retrata uma tradição em mudança. Em seguida, o ato sexual é abordado de forma sugestiva, mesclando o som do mar com o do gemido da protagonista.

Imagem 2: Frame do filme *Touki Bouki*



Fonte: Cinegri (1973).

A imagem do mar ao fundo e da mão de Anta segurando “uma cruz dogon, símbolo tradicional da fertilidade no Mali” (Teles, 2016, p. 4), permite entender a cena como a representação do amor enquanto ato sagrado, capaz de proporcionar a fluidez da vida e as diásporas.

É após a relação sexual que Mory convence Anta a embarcar com ele para França em busca de uma vida melhor. Nas sequências finais do filme, a cena se repete - Anta deitada e Mory contemplando o horizonte, ambos entre a moto e o crânio da vaca observando o mar, permitindo inferir a fluidez cultural e identitária em África.



Touki Bouki contém diversos elementos contemporâneos, que servem como locus de reflexões sobre o continente africano e as marcas do colonialismo. Esses vestígios estão presentes tanto nos países que eram tidos como “subalternos” quanto nos hegemônicos.

O filme também permite debates sobre o neocolonialismo com cenas de imensa força simbólica: a contraposição das cenas do *griot* em cima de um carro americano, contando atos heroicos, com as crianças correndo. A partir dessa sequência pode-se inferir que a proposta da narrativa fílmica é levar o espectador a pensar a sociedade senegalesa como um mosaico, em que tradição e modernidade estão imbricadas e em constante transformação.

A presença do mais velho (o *griot*) e do novo (as crianças) guardam a mensagem de que a vida deve ser percebida como um processo dinâmico, sem perder de vista, o legado histórico deixado pelas gerações anteriores. Como num ato de revisitação às memórias, o presente torna-se o momento propício para pensar o passado com um olhar crítico que permita vislumbrar um futuro melhor.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad: ROMEU, Julia. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BAKER, Joséphine. **Paris, Paris, Paris**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/josephine-baker/1898904/> . Acesso em: 16 nov 2019

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad: ÁVILA, M; REIS, Eliana; GONÇALVES, Gláucia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOAHEN, e A. Adu; SURET- CANALE, Jean. **A África ocidental**. *In*: História geral da África, VIII: África desde 1935. MAZRUI, Ali A; WONDJI, Christophe. Brasília: UNESCO, 2010.

CHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Trad: ROCHA, E; MAGALHÃES, Lucy. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FANON, F. **Pele Negra Mascara Branca**. Salvador: Edufba, 2008.

MAMBU, Djia. Touki Bouki: **The greatest African film ever?** Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20181105-touki-bouki-the-greatest-african-film-ever> . Acesso em: 16 nov. 2019.



SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Trad: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TELES, Angela Aparecida. **O cinema africano de Osmane Sembène e Djibril Diop Mambéty**. Disponível em:
https://encontro2016.mg.anpuh.org/resources/anais/44/1469241731_ARQUIVO_OCinemaAfricanodeOusmaneSembeneedjibrilDiopMambety.pdf . Acesso em: 16 nov. 2019.

TOUKI BOUKI (1973). Direção de Djibril Diop Mambety. Senegal: Cinegrit. 85min.

Enviado em: 31/12/2024
Aceito em: 06/03/2025