



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Leonardo Breda

O dilema da migração africana em Touki Bouki (1973)

FLORIANÓPOLIS

2023

Leonardo Breda

O dilema da migração africana em Touki Bouki (1973)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de História, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Marcus de Souza Correa.

FLORIANÓPOLIS

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Breda, Leonardo

O dilema da migração africana em Touki Bouki (1973) /
Leonardo Breda ; orientadora, Silvio Marcus de Souza
Correa, 2023.
89 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Touki Bouki. 3. Djibril Diop Mambéty. 4.
Migração. 5. Cinema senegalês. I. Correa, Silvio Marcus de
Souza. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em História. III. Título.



ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e três, às nove horas, na sala trezentos e vinte e quatro do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Sílvio Marcus de Souza Correa, Orientador e Presidente, pelas profissionais acadêmicas Ana Camila Esteves (King's College London) e Renata Dariva (bolsista CNPq/PPGH/UFSC) designados pela Portaria n 20/2023/HST/CFH da Senhora Chefe do Departamento de História, a fim de argüirem o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **Leonardo Breda**, subordinado ao título: “**Touki Bouki (1973): uma metáfora africana para a migração**”. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo o candidato recebido da arguidora Ana Camila Esteves a nota final 8,0 e da arguidora Renata Dariva a nota final 9,0; sendo aprovado com a nota final 8,5. O acadêmico deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia vinte e sete de junho de dois mil e vinte e três. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 20 de junho de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sílvio Marcus de Souza Correa (UFSC)



Documento assinado digitalmente
SÍLVIO MARCUS DE SOUZA CORREA
Data: 20/06/2023 17:09:35-0300
CPF: ***.367.860-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Dra. Ana Camila Esteves (King's College London)

Me. Renata Dariva (PPGH/UFSC)



Documento assinado digitalmente
RENATA DARIVA COSTA
Data: 20/06/2023 19:18:18-0300
CPF: ***.514.900-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Candidato Leonardo Breda



Documento assinado digitalmente
LEONARDO BREDA
Data: 21/06/2023 15:16:22-0300
CPF: ***.500.290-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que o acadêmico Leonardo Breda fez as correções sugeridas pelos membros da banca durante a defesa do seu TCC intitulado *O dilema da migração africana em Touki Bouki (1973)*. A defesa foi realizada no dia 20 de junho de 2023, conforme a Ata de Defesa em anexo. Aspectos formais relativos às normas da ABNT foram revisados. As principais sugestões dos membros da banca foram atendidas na presente versão final do TCC; inclusive, a mudança do título do TCC como registrado na Portaria e na Ata de Defesa em anexo. Todavia, o prazo exíguo indicado na referida ata impediu uma revisão mais acurada e o eventual acréscimo de informações importantes coligidas pelo autor do TCC durante a sua pesquisa. Cabe ressaltar que, no programa de pós-graduação do departamento de História da UFSC, o prazo para revisão e entrega da versão final de teses e dissertações é muito superior ao prazo para revisão e entrega da versão final do TCC no curso de graduação do mesmo departamento.

Aproveito o ensejo para informar que a presente versão do TCC atende todos os critérios para o seu envio à Biblioteca Central da UFSC.

Florianópolis, 27 de junho de 2023

Sílvio Marcus de Souza Correa, Dr. Phil.
Professor Associado do Departamento de História
Centro de Filosofia e Humanidades - Universidade Federal de Santa Catarina
Coordenador do Laboratório de Estudos de História da África (LEHAF)
Coordenador do Grupo de Pesquisa/CNPq História da África & Cultura Visual

Este trabalho é dedicado a minha família e amigos.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não seria possível sem a colaboração de diversas pessoas que me acompanharam durante o árduo, mas também compensador, período de graduação. Sem essas pessoas, que contribuíram academicamente ou de forma a me manter motivado com os estudos, a caminhada teria sido bem mais difícil.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu pai, Gilberto, a instituição de fomento que possibilitou a realização dessa graduação e este trabalho de conclusão. Agradeço também por ter instigado a paixão pelo cinema que me acompanha até hoje e que sem ela esse trabalho tomaria outros rumos. Em vários momentos ver um filme juntos possibilitou diálogos e reconciliações que não aconteceriam sem o intermédio da sétima arte. Agradeço também pelo incentivo em momentos de desânimo e pelo apoio desde o início para cursar uma graduação que não necessariamente é o sonho de todo pai que seu filho faça.

Em seguida, quero agradecer pela presença onipresente de minha dinda, Ronice, que cuidou de mim em momentos que estava mais desamparado e desestimulado. Seu apoio e cuidados dignos de uma relação maternal foram muito importantes. Agradeço também por ter me acompanhado durante toda a vida, em cada processo e aprendizado, de perto. Desde aprender a falar, a tocar violão, a cozinhar e até hoje, me trazendo de volta do mundo da lua e sendo uma conexão com a realidade que sempre me lembra que o mundo vai além do meu umbigo.

Gostaria de agradecer também a pessoas que não estão mais comigo, mas que foram essenciais para o meu desenvolvimento enquanto ser humano. Primeiro aos meus avós, Notaride e Ivanai, que participaram ativamente de minha vida enquanto estiveram por aqui, sempre proporcionando momentos de carinho e alegria que marcam minha vida até hoje. Contudo, esse agradecimento vai em especial para minha mãe, Andreia, que sempre me incentivou a estudar e garantiu que eu tivesse tudo que uma criança precisa ter, principalmente amor, carinho, afeto e estímulos para seguir meus sonhos. Agradeço também pelo exemplo, por ter sido a primeira pessoa da nossa família a fazer uma faculdade, abrindo o caminho para diversas oportunidades. É muito mais fácil fazer algo quando alguém já fez antes por nós.

Também quero agradecer aos meus professores de história do ensino básico, que sempre me despertaram grandes reflexões e apreço, ainda que por um bom tempo esse apreço

tenha sido desvalorizado por mim. Agradeço a Mercedes, Glória, Maria Augusta e Fábio, por terem me introduzido no vasto mundo dos cantos de Clio.

Um agradecimento essencial também é para o professor Sérgio Portella, que me fez perceber que as ciências humanas eram minha área de predileção. Como professor de filosofia, ele possibilitou muitas reflexões e foi graças a uma conversa franca com ele que acabei optando pelo curso de história.

Já na UFSC, agradeço a todos os professores que me possibilitaram novos aprendizados e colaboraram tanto para o cidadão que sou hoje. Alguns mais que outros, mas todos foram essenciais para minha formação como historiador. Agradeço também aos técnicos administrativos da Coordenação do Curso de História da UFSC, Milano Cardoso Cavalcante e Cristiane Valério de Souza, por sempre facilitarem a vida dos estudantes em momentos de dúvidas.

Gostaria de ressaltar também o papel essencial do professor Sílvio Marcus de Souza Correa, orientador desse trabalho, no meu processo de formação. Desde 2019, quando fiz a disciplina de História da África, soube que essa era uma área na qual gostaria de me aprofundar. Tive a oportunidade de participar do Laboratório de Estudos de História da África e também atuar como monitor na disciplina de História da África. Essas atividades contribuíram muito para meu desenvolvimento acadêmico, possibilitando o encontro com muitas pessoas e a inserção na área de ensino, um dos pilares do conhecimento universitário. Agradeço também pelas diversas reuniões, cafés, debates e dicas que enriqueceram muito minha construção enquanto historiador e cidadão.

Quero ressaltar também o papel fundamental de meus amigos nessa trajetória, já que eles sempre tiveram uma importância muito grande em minha vida. Agradeço inicialmente aos meus amigos de toda a vida, Fernando, Gerônimo, Augusto, Murilo, Humberto, Isabela e Julia. Aproveito também para reconhecer a importância de meus amigos que conheci na faculdade, Júlia, Henrique, Gustavo, José, Matheus, Nicole, Lucas, entre muitos outros que não poderiam ser citados um a um. Graças a vocês, os momentos difíceis foram mais suportáveis e por isso terão meu eterno obrigado.

RESUMO

Essa pesquisa abordará o filme *Touki Bouki* (1973) do cineasta Djibril Diop Mambéty. Ao tratar de um casal que busca fugir de Dacar para se estabelecer em Paris, essa película possibilita uma discussão sobre a migração africana no período posterior às independências. Situado em Dacar, o filme demonstra a frustração dos jovens com o não cumprimento das promessas utópicas do período de desvinculação das antigas metrópoles e formação dos Estados nacionais africanos. A partir dessa obra será possível discutir a recorrência do tema da migração na cinematografia senegalesa assim como as mudanças estéticas trazidas pela obra de Mambéty, como a utilização de um cinema não linear, surrealista e poético. Além disso, essa pesquisa examinará a forma como Mambéty utilizou de um conto da tradição oral na África Ocidental – o conto da lebre e da hiena – para a criação de seu filme. Deste modo, será possível perceber a forma como os migrantes idealizavam o continente europeu em detrimento da realidade africana apresentada na obra cinematográfica. Outro aspecto importante que será observado é a representação do neocolonialismo na película. Por último, esse trabalho também se dedicará sobre a ideia de juventude presente no filme e como essas demandas dos jovens se inserem em um contexto global de reivindicações estudantis no início da década de 1970.

Palavras-chave: Touki Bouki; Djibril Diop Mambéty; Migração; Cinema senegalês.

ABSTRACT

This research will focus on the film *Touki Bouki* (1973) directed by Djibril Diop Mambéty. By talking about a couple that wants to escape from Dakar to settle in Paris, this movie allows a discussion about African migration in the post-independence period. Located in Dakar, this film shows the frustration of young people over the non-fulfilment of the utopian promises told by the time of decolonization and formation of African nations. Throughout this work, we'll be able to discuss the recurrence of migration in Senegalese cinematography, as well as the aesthetical changes brought by Mambéty, such as a non-linear, surrealistic and poetic narrative. Besides, this research will question the way Mambéty has used a tale of oral tradition in West Africa - the tale of the hare and the hyena – to create his movie. This way, it will be possible to realize how migrants idealized the European continent by this period while disqualifying their own countries in the movie. Another important aspect is the representation of neocolonialism made by Mambéty. Lastly, this work will talk about the idea of youth presented in the film and how the needs of the young couple can be related to the global context of students' claims in the early 1970s.

Keywords: Touki Bouki; Djibril Diop Mambéty; Migration; Senegalese cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto de Mambety em 1992	29
Figura 2 – Anta e Mory na Motocicleta; <i>Touki Bouki</i> (1973), 23'40''	31
Figura 3 – Mory desistindo de ir à Paris. <i>Touki Bouki</i> (1973), 109'25''	50
Figura 4 – Delírios de grandeza de Mory. <i>Touki Bouki</i> (1973), 57'45''	53
Figura 5 – Mory criança e os zebus. <i>Touki Bouki</i> (1973), 01'20''	57
Figura 6 – Roubo na arrecadação de fundos. <i>Touki Bouki</i> (1973), 41'15''..	73

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UPS	União Progressista Senegalesa
PS	Partido Socialista
IDHEC	Instituto de Altos Estudos Cinematográficos
FESPACO	Festival Pan-africano de cinema e televisão de Ougadougou
CFA	Franco da África Ocidental
AOF	África Ocidental Francesa
FMI	Fundo Monetário Internacional
UCAD	Universidade Cheikh-Anta Diop

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 MIGRAÇÃO E CINEMATOGRAFIA SENEGALESA	18
2.1 Migração nos primórdios do cinema da África Ocidental Francesa	18
2.2 Migração e o realismo social na cinematografia sembeniana	22
2.3 Migração e a estética surrealista de Mambéty	27
2.4 Migração na cinematografia recente do Senegal	38
3 TOUKI BOUKI E A METÁFORA DA MIGRAÇÃO AFRICANA	44
3.1 Touki Bouki: descrição da obra	44
3.2 Imagens para uma tradição oral africana	47
3.3 O dilema entre a modernidade talássica e a tradição telúrica	56
4 UMA JUVENTUDE AFRICANA ENTRE DACAR E PARIS	61
4.1 Dacar e a frustração dos sonhos da independência	61
4.2 Os jovens africanos e a migração	66
4.3 Paris idealizada pela juventude africana	72
4.4 As paisagens sonoras de Dacar em <i>Touki Bouki</i>	76
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	84
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	88

1 INTRODUÇÃO

O fenômeno da migração é uma constante na história humana. Muito anterior à criação das fronteiras nacionais, a migração foi essencial para a evolução da espécie humana e para nosso estabelecimento nas diversas áreas do globo (CAVALLI-SFORZA, 1996, p. 65). Nesse sentido, a migração enquanto um problema social a ser resolvido pelos Estados nacionais é uma construção histórica da modernidade. Outro conceito importante para esse trabalho é o de diáspora. Muito além de sinônimos, os conceitos de migração e diáspora representam processos diferentes de deslocamento em massa. Enquanto a migração é um deslocamento de um grupo, ou indivíduos, para outra região de sua escolha, a diáspora é uma movimentação forçada por aspectos externos, seja por ação política ou ambiental. Assim, a intenção das pessoas é essencial para a diferenciação entre migração e diáspora. Outro aspecto fundamental para o estabelecimento de uma diáspora é a intenção do retorno à terra ancestral, situação não necessariamente presente em contextos de migração (CORREA, 2015, p. 79).

De origem grega, o termo diáspora foi popularizado pela diáspora judaica presente nos textos bíblicos. No entanto, a diáspora teve diferentes concepções com o passar dos séculos, não podendo ser reduzida a um conceito fechado historicamente (HALL, 2003, p. 33). Dessa forma, a migração forçada de milhões de escravizados do continente africano não pode ser compreendida na mesma lógica da migração consentida de homens e mulheres africanos para outras regiões. Isso faz com que o movimento diaspórico do período moderno, colonial e pós-colonial sejam movimentos distintos e complexos. Todavia, a diáspora moderna dos povos africanos para o continente europeu pode ser compreendida em uma história de longa duração da migração e diáspora entre os dois continentes.

No presente trabalho de conclusão de curso tratamos do processo de migração e diáspora africanas a partir de um conto da tradição oral africana trazido para o cinema. O filme *Touki Bouki* foi realizado em 1973 pelo cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty (TOUKI..., 1973). Com uma cinematografia riquíssima falando sobre o tema da migração e diáspora, o cinema senegalês é essencial para a compreensão desse movimento no contexto pós-colonial. Com grandes cineastas como Paulin Soumanou Vieyra, primeiro cineasta da África negra, e Ousmane Sembène, tido como um dos “pais” do cinema africano, a cinematografia senegalesa pode ser vista como um capítulo à parte no cinema africano como um todo. Desde o primeiro curta dirigido por um cineasta africano, o *Afrique-sur-seine*

(1955), de Paulin Soumanou Vieyra, o tema da migração da África Ocidental Francesa¹ para a metrópole e da não integração dos africanos na Europa já estavam presentes. Recorrente em alguns filmes de Ousmane Sembène que tratam do tema das ligações pós-coloniais com as antigas metrópoles,² o cinema foi utilizado como uma forma de despertar de consciência para as relações assimétricas entre a França e os países independentes da antiga África Ocidental Francesa.

O cinema também foi utilizado como uma forma de reconstruir a imagem do continente africano no contexto de independência. Entre outras facetas do colonialismo, a colonização imagética do continente africano também foi um aspecto importante para justificar a dominação colonial. Consequentemente, o cinema africano surge na década de 1960 com a missão de descolonizar as imagens do continente africano. Dessa forma, o cinema africano nasce buscando uma estética terceiro mundista que fosse capaz de representar a resistência e a invenção de uma nova imagem de África para si mesma e para os outros (CORREA, 2019, p. 192).

Nesse trabalho contamos com alguns objetivos para a análise de *Touki Bouki*. O primeiro deles é analisar *Touki Bouki* enquanto uma metáfora cinematográfica de um conto da tradição oral da África ocidental. De acordo com George Lakoff e Mark Turner, “a metáfora é uma maneira de expandir os significados de palavras além do literal ao abstrato e uma maneira de expressar o pensamento abstrato em termos simbólicos” (CARVALHO, p. 221). Dessa forma, *Touki Bouki* é uma metáfora para a migração africana por utilizar de contos da tradição oral e de símbolos para representar a fuga massiva de africanos para a metrópole no contexto do pós-independência através do cinema. O diálogo com alguns desses contos, em especial a fábula da lebre e da hiena,³ faz parte das referências de Mambéty na criação cinematográfica (UKADIKE, 1999, p. 4).

Além disso, a valorização da tradição oral, a não linearidade narrativa e opção por um cinema com pitadas de surrealismo⁴ fazem com que Mambéty se distancie da forma como

¹ Em 1955 ainda não existia o Senegal como país, se tornando independente somente após 1960. Paulin Soumanou Vieyra era um cineasta francês nascido em Porto Novo, atual Benim, quando dirigiu o filme. Todavia, com o processo de independência, Vieyra recebeu a cidadania senegalesa, tido hoje como um cineasta senegalês.

² Ver *La noire de...* (1966) e *Le mandat* (1968), do diretor Ousmane Sembène.

³ *Touki Bouki*, em Wolof, significa literalmente “A viagem da hiena”, subtítulo do filme.

⁴ O surrealismo foi uma vanguarda artística europeia surgida na década de 1920. Muito influenciados pelos trabalhos de Sigmund Freud, os artistas surrealistas buscavam compreender a verdade através de um mergulho no inconsciente. Para isso, o recurso da representação dos sonhos era importantíssimo. Esse foco na irracionalidade e busca por outras formas de dar sentido ao mundo é sintomático da Europa no período de entre guerras. O surrealismo foi levado para os cinemas principalmente pela obra de Luis Buñuel, mas influenciou diversos cineastas de outras regiões do mundo. Ver TAVARES, 2016.

os filmes eram feitos na época no cinema africano. Por narrativa não linear, se entende uma narrativa que foge dos padrões cinematográficos de uma história com começo, meio e fim bem definidos. No caso de *Touki Bouki*, nos deparamos com uma narrativa cíclica, que começa e termina da mesma forma, com diversos recursos à digressão. Já por surrealismo, a escolha dessa metodologia denota uma predileção pelo sonho, delírio e a busca pelo inconsciente dos personagens, que são vitais para a compreensão do filme. Há quem diga que Mambéty foi o primeiro cineasta vanguardista do continente africano (CHÉREL, 2015, p. 33). Mais um ponto importante é a relação entre a tradição africana e a modernidade ocidental, sempre influenciando dialeticamente a vida dos personagens.

O segundo objetivo é compreendermos a representação cinematográfica das relações assimétricas entre Dacar e Paris no período do pós-independência. Enquanto Paris é idealizada como o paraíso terrestre, Dacar é apresentada como o símbolo das promessas frustradas do processo de descolonização. Enquanto a década de 1960 é tida como um período de esperança em um futuro próspero, das utopias nacionais africanas, a década de 1970 já parece muito mais frustrada e realista em relação ao alcance das independências dos países africanos. Afinal, independência política e econômica são coisas distintas. Outro aspecto essencial é o dilema entre uma juventude que busca oportunidades na emigração, enquanto outros decidem ficar e transformar o país em que nasceram, sem se afastarem da tradição. Esse dilema é particularmente bem representado pelo casal de protagonistas do filme.

Por último, nesse trabalho visamos compreender *Touki Bouki* como uma metáfora dos anseios da juventude africana por mudanças. O final da década de 1960 foi marcado por levantes estudantis em diversas regiões, inclusive em Dacar.⁵ No filme, essa juventude aparece como forçada a escolher entre sua terra e seus sonhos (KLEMMER, 2018, p. 5). Dessa maneira, o tema de que trata *Touki Bouki* continua mais atual do que nunca. Em um contexto de marginalização dos migrantes e dos discursos xenofóbicos,⁶ o problema social ressaltado por Mambéty em *Touki Bouki* continua sendo relevante.

⁵ Dentre os movimentos liderados pela juventude que aconteceram nesse período podemos ressaltar o maio de 1968, as manifestações contra a guerra do Vietnã, o movimento Hippie, as lutas pelos direitos civis e as reivindicações dos movimentos feministas. O próprio endurecimento do regime militar brasileiro com o Ato Institucional 5, em dezembro de 1968, pode ser visto como uma reação dos militares ao fortalecimento do movimento estudantil brasileiro.

⁶ O Brexit, a eleição de políticos de extrema-direita e um possível desmantelamento da União Europeia são exemplos de como a migração é fundamental para a compreensão dos discursos e atitudes políticas na atualidade.

Como metodologia, utilizaremos nesse trabalho a análise estrutural do filme, que consiste na busca de um tema norteador da obra e a exemplificação dos debates através da análise de sequências importantes. Assim, analisaremos aspectos relevantes do filme como a recorrência das tradições orais em uma obra cíclica, a presença da figura do *griot* no filme, a representação da falsa dicotomia entre tradição africana e modernidade ocidental e a reprodução do neocolonialismo no filme.

Finalmente, é importante ressaltar que esse trabalho surgiu da percepção de uma lacuna bibliográfica em relação à contribuição do cinema de Mambéty na história do cinema africano feita no Brasil. Ainda que *Touki Bouki* tenha aparecido como um dos 100 filmes mais importantes da história⁷ e tenha sido eleito como o filme mais importante da história da África,⁸ Mambéty ou *Touki Bouki*, seu filme mais famoso, seguem sem nenhuma dissertação ou tese em português. Alguns cineastas africanos, como Ousmane Sembène, têm sua importância mais valorizada por intelectuais brasileiros, deixando Mambéty em uma posição injustamente subalterna. Sabendo das limitações de um trabalho de conclusão de curso, nessa monografia buscamos contribuir para a valorização de um cineasta tão importante e de uma obra de referência no cinema africano e global.

⁷ A lista da revista Sight & Sound de 2012 classificou *Touki Bouki* como o 93º filme mais importante da história do cinema. A pesquisa contava com 2 categorias, a primeira com 846 críticos, programadores e curadores de vários lugares do mundo que elegeram seus favoritos. A segunda, com 358 diretores. Na primeira lista, *Touki Bouki* figura na posição 93 de melhores filmes de todos os tempos. Na lista dos diretores, *Touki Bouki* ficou com a posição 132. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>.

⁸ *Touki Bouki* ficou em primeiro lugar no Festival cinematográfico de Tarifa-Tanger em 2018 na Espanha, levando em consideração os melhores filmes africanos da história. Os votos contabilizados levaram em conta 10 cineastas africanos. Disponível em: <https://www.theafricancourier.de/culture/experts-choose-the-best-african-films-of-all-time/>.

2 MIGRAÇÃO E CINEMATOGRAFIA SENEGALESA

2.1 MIGRAÇÃO NOS PRIMÓDIOS DO CINEMA DA ÁFRICA OCIDENTAL FRANCESA

O cinema surge no final do século XIX como uma invenção deveras importante na formação da ideologia europeia sobre si mesma e sobre os outros lugares do mundo. Ainda que tenha sido ignorado inicialmente pelos historiadores como fonte histórica, é inegável que em certo período do século XX o cinema se tornou um dos propagadores de ideias mais utilizados pelos governos das mais variadas correntes ideológicas. Dentre eles, podemos citar como exemplo o papel do cinema antissemita da Alemanha nazista, o cinema revolucionário soviético e o cinema patriótico hollywoodiano. Isso se dá principalmente pela capacidade do cinema de criar uma narrativa homogênea sobre um determinado período da história (FERRO, 2010, p. 16). A narrativa cinematográfica, no entanto, muitas vezes é utilizada para questionar a história oficial. Afinal, a natureza própria da arte, especialmente no caso do cinema, é a insubordinação do artista em relação ao que está previamente estabelecido. O filme que analisaremos nesse trabalho se encaixa nessa descrição, uma obra questionadora que ao invés de instigar uma visão homogênea da história, demonstra que as questões sociais não são tão simples quanto parecem nos discursos demagógicos, muitas vezes utilizados pelas classes políticas. Todavia, antes de analisar a obra em si, é necessária uma contextualização sobre o surgimento do cinema no continente africano e como ele se desdobrou até o início da década de 1970.

O cinema foi uma das ferramentas utilizadas pelos países imperialistas para justificar o colonialismo em África (TCHEUYAP, 2011, p. 13). A visão dos africanos enquanto um povo único, bárbaro e infantil estava presente nos discursos, mas também nas imagens.⁹ Obviamente, esse discurso circulava pela população, mas principalmente pelas áreas mais intelectualizadas, marcadas por uma profunda adesão à ideia do racismo dito científico, da frenologia, entre outras pseudociências que justificaram o colonialismo. Mostrar a África enquanto um lugar para caça de animais selvagens, para se ganhar dinheiro, para se evangelizar os nativos e para cumprir uma missão filantrópica através da ajuda médica aos povos locais foi uma forma de fazer propaganda da instituição colonialista. O discurso da

⁹ A ideia de uma África sem história ou como a infância da humanidade foi propagada pela intelectualidade europeia desde o início do século XIX, principalmente pelo filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Ver BUCK-MORSS, 2011.

civilização e do progresso contra a barbárie era essencial para justificar a presença dos impérios em regiões tão distantes no continente africano.

As primeiras películas filmadas em África tinham o intuito de fazer estudos etnográficos e vídeos de caçadas, prezando pelo exotismo dos povos e da natureza da região. As ficções também tinham esse objetivo, um exemplo disso são os incontáveis filmes coloniais sobre a história de Tarzan.¹⁰ Nessas obras estavam presentes todas as características do discurso colonial que vigorava no início do século XX (MURPHY, 2000, p. 239). A ideia de África enquanto um lugar de doenças, tragédias e mistérios faz parte da invenção do africano pelo europeu. Assim como os estudos orientalistas inventaram o oriental, os estudos etnográficos inventaram o africano. A invenção do outro, no contexto colonial, passava por apresentá-lo como o pior daquilo que os europeus viam em si mesmos, para assim fundamentar a permanência da situação colonial.

Todavia, é uma homogeneização perigosa tratar todo o cinema produzido na metrópole como colonialista. Algumas obras cinematográficas, ainda no período colonial, questionaram a ideia de uma presença francesa com intuídos humanitários no continente africano. Entre esses filmes, dois deles chamam particularmente a atenção, o curta-metragem *Afrique 50* (1950), de René Vautier, e o média-metragem *Les statues meurent aussi* (1953), de Alain Resnais. O primeiro é uma obra abertamente anticolonial, com o objetivo de denunciar a rapinagem realizada na África Ocidental Francesa em nome da civilização. Ao mostrar os lucros das companhias coloniais francesas e os assassinatos cometidos em nome da população do hexágono, Vautier afronta de forma explícita o discurso oficial francês. Graças a isso, o filme foi censurado na França até a década de 1990. Já o filme *Les statues meurent aussi* demonstra o caráter alienador dos museus franceses. Enquanto as companhias coloniais invadiam, saqueavam e destruíam civilizações africanas, os espólios desses crimes eram levados para a metrópole para serem vistos como exemplos do exotismo presente em África. Assim como *Afrique 50*, esse filme foi censurado pelo Estado francês. Esses dois filmes se encaixam perfeitamente na descrição de Marc Ferro do filme enquanto uma contra-análise da sociedade. Nesse sentido, por mais que os filmes sejam indissociáveis das sociedades que os produziram, as obras cinematográficas não representam uma leitura literal do período e local

¹⁰ Tarzan é um personagem fictício criado pelo estadunidense Edgar Rice Burroughs em 1912. Filho de pais britânicos, Tarzan é abandonado órfão na costa africana e é criado na natureza pelos animais. Com a passagem do tempo, ele conhece uma jovem americana e abandona a vida “selvagem” pela civilização.

em que foram feitas. As películas apresentam justamente as questões e discussões que essas sociedades querem evitar (FERRO, 2010, p. 31).

Ainda no contexto colonial, surge o primeiro cineasta negro da África subsaariana, o senegalês Paulin Soumanou Vieyra. Vieyra foi uma figura importantíssima para o nascimento do cinema africano, sendo o primeiro estudante africano a ser aceito e receber um diploma do renomado *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC), em 1954. Nesse mesmo ano, realizou seu primeiro curta como trabalho de conclusão de curso, o filme *C'était il y a quatre ans* (1954). Já nessa primeira obra, Vieyra mostra um jovem africano estudando na França enquanto lembra afetuosamente de sua antiga vida antes de ir para o continente europeu. Ele se lembra das danças e das músicas, chegando a dançar em seu próprio quarto, embriagado pelas memórias afetivas. Em seguida, entra uma jovem e coloca a quarta sinfonia de Beethoven para que eles ouvissem, mas o jovem segue lembrando de suas músicas tradicionais africanas. Esse primeiro curta já demonstra desde o princípio o sentimento de deslocamento dos africanos em território francês. Em teoria, ele era um francês assim como todos os outros franceses, mas na prática ele era um estrangeiro. A ideia do sujeito diaspórico que sai de África para a metrópole, mas sempre com a memória de seu lugar de origem e o intuito do retorno, assim como descrita por Stuart Hall, é muito presente na obra inicial de Vieyra.

A ideia da formação da identidade cultural do sujeito diaspórico na migração passa também pelo retorno às suas origens. Com a ida para a Europa, as pessoas não deixam de pertencer aos seus respectivos países africanos, mas acabam ressignificando a própria identidade na diáspora. Afinal, as identidades são múltiplas e nunca deixam de serem construídas (HALL, 2003, p. 27). No caso de Vieyra e seus personagens em seus primeiros filmes, o conceito mais apropriado é o da migração. A diferença principal entre migração e diáspora é a intenção do sujeito em ir para o novo lugar, como já foi explicitado anteriormente.

O conceito de diáspora que utilizaremos nesse trabalho é um deslocamento forçado de um grupo que vai para um lugar diferente de sua terra ancestral. Esses indivíduos ficam normalmente em condições adversas e contra sua vontade. Além disso, a diáspora também é marcada pelo retorno redentor à "terra prometida". É importante que esses grupos também sejam uma minoria social no novo ambiente. Nesse sentido, diáspora e migração deixam de ser sinônimos e se tornam coisas diferentes (CORREA, 2015, p. 79). Todavia, ainda que o

processo vivido por Vieyra seja o da migração, sua trajetória se encaixa na descrição de diáspora presente nesse trabalho, como veremos adiante.

Voltando para as obras cinematográficas de Vieyra, ainda que o filme *C'était il y a quatre ans* tenha sido feito antes e esteja até hoje disponível, normalmente se considera o filme *Afrique-sur-seine* (1955) como o primeiro curta-metragem de ficção dirigido por um cineasta da África subsaariana. Esse filme contou também com a direção de Mamadou Sarr, além da equipe técnica composta por Robert Caristan, Jacques Mélo Kane e a atuação de Marpessa Dawn. Assim como em seu primeiro filme, Vieyra retratava a vida de alguns jovens africanos que tinham emigrado para Paris em busca da “capital do mundo e da África negra”. Contudo, ao chegar lá, essa juventude encontra dificuldades para se integrar com seus compatriotas franceses. Apesar do discurso da igualdade e fraternidade, os franceses provenientes da África eram segregados. Isso aparece claramente em uma cena em que uma criança negra olha um carrossel repleto de crianças brancas brincando enquanto o narrador reflete sobre a pobreza dos africanos em Paris.

Esse filme, gravado inteiramente na capital francesa, busca questionar o universalismo e o multiculturalismo pregados pela metrópole. Enquanto o universalismo francês pregava a ideia de que todos os cidadãos eram iguais, o multiculturalismo defendia a ideia de que não existe raça, mas cultura. Ambas as ideias buscavam diminuir o preconceito na teoria, mas na prática eram utilizadas para evitar o debate sobre questões raciais. Assim como outros intelectuais da Négritude¹¹ como Aimé Césaire e Léopold Senghor, Vieyra demonstrava através de seus primeiros filmes que a inserção dos africanos na sociedade francesa não se dava de forma igualitária, apesar do discurso oficial. Outro aspecto importante dessa obra é a utilização de cenas do curta *Afrique 50* de René Vautier.¹² Dessa forma, sem expressar abertamente seu repúdio completo ao regime colonialista, Vieyra deixou clara sua posição em relação ao colonialismo, ainda vigente quando a película foi lançada. Essa opção por uma crítica mais discreta leva em consideração o fato de Vieyra ser um jovem cineasta que buscava fazer uma carreira no cinema. Sendo assim, uma crítica aberta poderia ser censurada e comprometer sua carreira, assim como tinha acontecido com outros cineastas da época (CORREA, 2021).

¹¹ A Négritude foi um movimento literário iniciado na década de 1930 que visava valorizar as características e o papel dos negros nas diferentes culturas. Nas palavras de Leopold Senghor, a Négritude é o humanismo negro. Ver: DURÃO, 2020.

¹² As cenas repetidas dos filmes mostram crianças nadando no rio Níger. Em *Afrique-sur-seine* essa cena aparece no minuto 1'50" em diante, enquanto no filme *Afrique 50* a cena original aparece no minuto 4'50" em diante.

Com a independência política e a descolonização do Senegal em 1960, Vieyra se mudou para Dacar e continuou atuando de lá. No entanto, seus filmes da década de 1960 apresentam um discurso diferente. Nas obras *Une nation est née* (1961) e *Lamb* (1963), Vieyra apresentava um caráter nacionalista, buscando valorizar a importância de um Senegal agora independente (CORREA, 2021). No filme *Lamb*, Vieyra demonstra a importância do esporte enquanto catársis, mobilização de emoções e coesão social no novo país. Esse foi o primeiro filme africano a participar do festival de Cannes.¹³ Com o nascimento de um novo país, o movimento de criação de uma identidade nacional através de certos símbolos culturais, entre eles, a luta *Lamb*, é importantíssimo para a autoafirmação. Apesar do caráter nacionalista de alguns de seus filmes, Vieyra também foi um dos fundadores do FESPACO (*Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou*). Dessa forma, o nacionalismo dos filmes não era contraditório com o caráter pan-africanista de sua obra.

Além disso, Vieyra dirigiu o programa *Actualités Sénégalaises*, programa oficial do Senegal para a criação de imagens em vídeo, entre 1960 e 1975. Com isso, ele acompanhou o presidente senegalês Leopold Senghor por muitos anos, sendo responsável pela comunicação oficial do governo. Também foi crítico de cinema e publicou alguns livros, entre eles, *Le cinéma africain: Des origines à 1973* (1975), em que ele sistematiza pela primeira vez a história do cinema africano. Nesse período, Vieyra também concedeu verbas públicas para realização de filmes, assim como participou na produção de muitas obras, incluindo várias de Ousmane Sembène. Um dos filmes financiados publicamente a partir do aval de Vieyra foi justamente *Touki Bouki* (1973), fonte principal desse trabalho (FLORES, 2012, p. 202).

Finalmente, a obra e vida de Vieyra se encaixam perfeitamente na descrição de Stuart Hall sobre o sujeito diaspórico. Saído de Porto Novo com apenas 10 anos para estudar na França, ele foi o primeiro africano a se formar na Escola de Estudos Avançados em Cinema de Paris. Sem abandonar suas memórias do continente africano, Vieyra seguiu fazendo filmes sobre os africanos na Europa até o período da independência. Com o surgimento do Senegal como nação, Vieyra foi morar em Dacar e voltou para a terra que ele considerava como ancestral, completando o ciclo do sujeito diaspórico (CORREA, 2021).

2.2 MIGRAÇÃO E O REALISMO SOCIAL NA CINEMATOGRAFIA SEMBENIANA

¹³ *Lamb* é uma luta específica do Senegal, aparecendo em diversas obras senegalesas. É similar ao judô, cujo objetivo é colocar o adversário no chão.

Com o advento das independências africanas, o imaginário sobre o continente seguia pautado pelas imagens criadas no contexto colonial. Sendo assim, os cinemas africanos surgem no mesmo período das descolonizações. Isso vai ser importantíssimo para a compreensão dessas obras, que buscavam uma reinvenção das imagens sobre África e uma reafirmação de sua história.¹⁴ Ao invés de analisados e representados por outros, os jovens cineastas africanos buscavam fazer filmes de um ponto de vista dos africanos, para os africanos, com o objetivo de trazer consciência sobre sua situação no mundo. Para isso, era necessário rejeitar os códigos cinematográficos ocidentais ou comerciais do cinema feito em Hollywood, mas também do cinema clássico europeu (MURPHY, 2000, p. 239).¹⁵

Sobre o cinema africano, é necessário fazer uma ressalva em relação a esse conceito. Muito já foi escrito sobre a necessidade de evitar o termo cinema africano, já que ele denota uma ideia de homogeneidade, como se todos os filmes produzidos no continente fossem iguais. Além disso, tratar um filme por “africano” não diz absolutamente nada sobre seu conteúdo (TCHEUYAP, 2011, p. 12). Segue um enigma a temática, a abordagem, o estilo da obra. Há quem defenda que o cinema africano seria aquele filmado em África, por um cineasta africano, em línguas específicas do continente africano. Todavia, essa descrição excluiria vários filmes canônicos que hoje fazem parte da história do cinema de África, como o *Afrique-sur-seine*, gravado inteiramente em Paris, por um cineasta que na época ainda era um cidadão francês.

Existe também a possibilidade de tratar um filme africano como aquele que busca trazer o despertar de consciência para os africanos. Contudo, essa abordagem deixaria de fora qualquer filme que não tivesse um caráter político explícito. Uma comédia despreziosa feita no continente africano é menos “africana” que um filme político de denúncia dos crimes do colonialismo? Apesar de óbvia, essa resposta é mais difícil do que parece. Justamente pelo fato do cinema em África ter nascido no contexto de descolonização, as obras iniciais eram particularmente politizadas. Sendo assim, os filmes de Ousmane Sembène são um claro

¹⁴ O discurso colonialista era presente em muitos filmes coloniais que se passavam em África, mas não em todos. De forma geral, os filmes produzidos durante o regime colonial podem ser divididos entre filmes que continham esse discurso de inferiorização dos africanos, em defesa do colonialismo, e filmes que representavam a África enquanto sociedades em desenvolvimento, modernização e transformação social. Ver SHAKA, 1994.

¹⁵ É interessante observar como os cinemas africanos surgem no mesmo período em que as vanguardas cinematográficas europeias questionavam o cinema clássico. O neorealismo italiano, a *nouvelle vague*, o cinema novo, todas essas escolas cinematográficas questionavam a narrativa considerada hegemônica no cinema. O cinema africano surge fazendo exatamente a mesma coisa, mas dificilmente cineastas como Ousmane Sembène aparecem na mesma prateleira de cineastas vanguardistas europeus como Jean-Luc Godard e Federico Fellini.

exemplo do que ficou mundialmente conhecido como cinema africano. No entanto, essa compreensão do cinema africano enquanto eminentemente político cria a ideia de um cinema autêntico africano, como o de Med Hondo, crítico ferrenho do colonialismo em suas obras, em detrimento de outros filmes que não têm o DNA do “filme africano” (MURPHY, 2000, p. 247). Essa dicotomia entre filmes autênticos e políticos contra filmes despolitizados pode levar a contornos questionáveis, que serão explorados posteriormente.

A terminologia que utilizaremos nesse trabalho será a dos cinemas africanos, por considerar a pluralidade das obras e por não denotar um tipo específico de filme. Sabendo que essa terminologia também não diz nada sobre o conteúdo da obra, a opção por ela torna obrigatória a explicação sobre que tipo de filme estamos tratando. Ficção, drama, comédia, documentário, *westerns*, filmes históricos, cada uma dessas categorias, ainda que provisória e não limitante, conta com diversos exemplos de filmes africanos. Além disso, nessa pesquisa consideraremos como um filme africano todo aquele que for dirigido por um cineasta africano, filmado em África, ou não.¹⁶

No contexto de descolonização, uma figura chama particularmente atenção nos primeiros anos da década de 1960 em relação ao cinema, o cineasta senegalês Ousmane Sembène. Tido por vários especialistas como o “pai do cinema africano”, Sembène é uma figura incontornável quando se trata de arte e cinema produzidos em África. Além de cineasta e escritor, Sembène foi o primeiro africano a fazer um longa-metragem, o filme *La noire de...*, ganhador do prêmio Jean Vigo em 1966, o prêmio do Festival Mundial de Artes Negras e prêmios na Tunísia e Coreia do Norte (CORREA, 2019, p. 178). Esse filme é uma tradução cinematográfica de um conto escrito por ele próprio. Curiosamente, assim como o primeiro filme de Vieyra, a obra inicial de Sembène fala sobre a migração, o racismo e o sentimento de deslocamento dos africanos em solo francês. Ambos viveram essa situação na pele e anos mais tarde a representaram nas telas de cinema.¹⁷

Em *La noire de...*, Sembène acompanha a trajetória de Diouana, uma jovem senegalesa que parte para a França convencida de que terá uma vida melhor na metrópole. Ao

¹⁶ Essa definição leva em conta a classificação de filmes como Filmes de Autor. Ou seja, filmes que possuem uma marca específica do diretor. Essa escolha, no entanto, dá menor valor para o papel essencial na produção, distribuição e equipe técnica de um filme, focando principalmente na figura do diretor, que obviamente não fez todo o trabalho.

¹⁷ A trajetória de Sembène na França é digna de filme. Trabalhou como pedreiro, mecânico e estivador, Sembène também fez parte do Partido Comunista Francês e acompanhou de perto o contexto de descolonização do continente africano. Graças a uma lesão de trabalho, ficou meses parado e acabou virando escritor. A opção pelo cinema só viria mais tarde, mas é importante perceber que a maioria de seus filmes são adaptações cinematográficas de suas obras escritas. Para saber mais, ver: CORREA, 2019.

trabalhar para um casal de brancos ainda em Dacar, ela é convidada por eles para ir a Antibes, em sua casa oficial, com o ofício de babá. Chegando lá, ela frustra seus sonhos de passeios nas praias, compras em bulevares e visitas a monumentos para ficar em casa em um trabalho análogo à escravidão. Ao invés de babá, ela fazia todo o serviço de limpeza, cozinha e não tinha nem sinal das crianças. Em certo ponto do filme, Diouana afirma que para ela a França era um quarto, um banheiro e uma cozinha. Ao final da obra, após discutir com os patrões, Diouana se suicida na banheira da casa deles. A relação umbilical mantida entre a França e diversos países da África ocidental francesa permitia a ideia do deslocamento e da migração como uma tentativa de ascensão social. Entretanto, conforme já mostrado nas obras de Vieyra, essa integração dos africanos era muito mais fictícia do que real.

Nesse filme em específico, o papel da língua francesa no processo de dominação dos novos países africanos pela França fica particularmente evidente. Ainda que Diouana passe o filme inteiro narrando seus pensamentos em francês, seus patrões acreditam que ela não saiba falar o idioma. Seu sotaque é estigmatizado e eles acreditam que ela entenda o que eles falam por instinto, quase como fazem os animais. No livro *Pele Negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon dedica um capítulo inteiro para tratar sobre a hierarquização das raças a partir da imposição da língua francesa. Para ele, quanto mais uma pessoa preta dominasse o francês, mais ela se aproximava dos brancos. Contudo, chegando na França, mesmo o mais francófono perceberia a hierarquia que existia entre os franceses e os franceses provenientes da África ou do Caribe (FANON, 2008, p. 38). Essa hierarquia faz com que as pessoas pretas estejam em um não-lugar, entre o africano e o francês da metrópole. Isso fica particularmente claro em Diouana, que fica frustrada ao perceber que a vida que ela tinha sonhado, que a diferenciaria das pessoas de Dacar e faria todos terem inveja, foi uma promessa falsa.

A crítica de Sembène nessa obra busca mostrar como as relações neocoloniais minavam as capacidades dos países africanos de realmente se tornarem independentes. Com o fim do colonialismo na prática, cada vez mais a relação de proximidade com as metrópoles foi estabelecendo formas sutis de dominação, que não passavam necessariamente pela imposição militar ou econômica. Um exemplo disso é a continuação da utilização do francês como língua oficial em diversos países. No caso do Senegal, o francês é língua oficial até hoje, ainda que o Wolof seja a língua mais falada no cotidiano.¹⁸ Nessa primeira obra, Sembène

¹⁸ De acordo com o Instituto de Estudos Culturais Africanos da Universidade de Wisconsin, o Wolof é a língua materna de mais de 5 milhões de pessoas no Senegal e utilizada por quase 80% da população no cotidiano. A população oficial no censo de 2017 era de aproximadamente 14 milhões de habitantes. Ver: <https://african.wisc.edu/languages/wolof/>.

utiliza unicamente o francês no filme. A opção pelo Wolof viria apenas em seu próximo filme, *Le Mandat* (1968).

Esse foi o primeiro filme colorido dirigido por um cineasta da África subsaariana, além do primeiro a ser feito em uma língua específica do Senegal, o Wolof. Nessa obra, Sembène nos apresenta à tradução cinematográfica de outro de seus contos, com o mesmo nome do filme. Apesar de ser uma comédia, a película traz os contornos da crítica social sempre presente na obra sembeniana. Acompanhamos a transformação na vida de um homem, Ibrahima Dieng, após receber dinheiro de um sobrinho que morava na França. Esse sobrinho, que havia ido trabalhar na metrópole, envia o dinheiro para Dieng e pede que ele guarde a quantia para quando ele volte da França. Isso gera grandes comoções, um endividamento e por fim o despejo de Dieng. A partir disso, as críticas feitas na obra indicam uma fuga da juventude senegalesa, capaz de ficar para trabalhar e ajudar a construir uma nova nação. Outro ponto é a burocracia gigantesca apresentada no filme nessa Dacar que passava por tantas mudanças em um período tão curto de tempo. Mais um aspecto importante é a crítica de Sembène ao centralismo do islã na vida de muitos senegaleses.¹⁹ Por último, uma figura importante do filme e que será retomada futuramente por *Touki Bouki* é a figura do carteiro. O carteiro aparece em ambos os filmes como aquele que traz as notícias dos filhos perdidos de África no continente europeu.

Sua próxima película, o drama histórico *Emitai* (1971) também traz outra característica essencial para compreender a cinematografia de Sembène, a análise do período colonial com o objetivo de suscitar questões do presente. É claro que todo filme histórico fala mais sobre o presente do que sobre o passado que é representado em tela (FERRO, 2010, p. 177). Não obstante, no caso de Sembène essa apropriação do passado colonial se dá de forma particular.

A obra trata de uma revolta no sul do Senegal durante a Segunda Guerra Mundial. O povo Diola, revoltado com a presença colonial e o envio de seus jovens para uma guerra que não é sua, se recusa a dar o arroz produzido para as tropas coloniais, à época sob o governo do general Pétain. Essa revolta, organizada pelas mulheres da vila, culmina em um massacre da população, mesmo após o fim do regime fascista de Vichy. Esse é um acontecimento histórico, mas que foi utilizado por Sembène com o objetivo de mostrar que para o continente

¹⁹ Esse não foi o único filme que Sembène fez criticando o papel do islã no Senegal. Como um materialista histórico, Sembène tinha tendência a ver a religião como mais uma imposição externa ao continente africano que atrapalhava o despertar de consciência dos povos africanos. Ver *Ceddo* (1977), dirigido por Ousmane Sembène.

africano não havia tanta diferença entre o governo de Pétain ou de De Gaulle. De acordo com Aimé Césaire, o fascismo e o Holocausto na Europa nada mais eram do que o retorno daquilo que os europeus tinham feito no continente africano para assombrá-los (CÉSAIRE, 1978, p. 21). Outro tópico interessante sobre a adaptação de Sembène é a omissão de uma líder religiosa que, de acordo com a lenda, teria comandado essa insurreição. Novamente, graças à sua formação marxista, Sembène optou por criar uma versão da história em que os relatos orais ou aspectos religiosos tivessem um papel menor, já que eles não podiam ser comprovados empiricamente (CORREA, 2019, p. 184).

A cinematografia de Ousmane Sembène é considerada hoje principalmente como um realismo social. Denunciando os crimes coloniais, as relações assimétricas do pós-independência, os conflitos de gênero, Sembène buscava trazer o despertar de consciência do telespectador (MURPHY, 2000, p. 241). Ao perceber a potencialidade do cinema para atingir maiores públicos do que a literatura, Sembène criou uma cinematografia com objetivos claros de instigar a compreensão dos africanos de sua própria realidade. Ao invés de um cinema que fizesse sonhar, Sembène buscava justamente o acordar para além da alienação. Nesse sentido, além da escolha dos filmes, mais inclusiva no contexto senegalês, é importante ressaltar a opção de Sembène por fazer filmes compreensíveis pela grande massa.²⁰

Por último, é relevante evidenciar o caráter central da migração na obra inicial de Sembène. Mais uma vez, a migração é um tópico inerente ao período de descolonização do continente africano. Outro ponto que é retomado e seguirá sendo tópico para outros cineastas é a reinvenção do continente africano. Para Sembène, a descolonização só viria quando a África começasse a produzir suas próprias imagens, relatando por si próprios suas realidades. Em outras palavras, combater os discursos e imagens coloniais com outros discursos e imagens (CORREA, 2019, p. 182).

2.3 MIGRAÇÃO E A ESTÉTICA SURREALISTA DE MAMBÉTY

Antes de tratar sobre o filme *Touki Bouki*, que será analisado com maior profundidade nos capítulos seguintes, é necessária uma introdução ao cineasta. Um dos motivos pelos quais isso é relevante é a completa ausência de trabalhos acadêmicos em

²⁰ Ainda hoje o Senegal conta com 48% da população adulta sem saber ler ou escrever. No período da independência somente um terço da população adulta era alfabetizada. Ver: <https://knoema.com/atlas/Senegal/topics/Education/Literacy/Youth-illiteracy>.

português sobre Djibril Diop Mambéty.²¹ Como vamos observar, essa lacuna historiográfica não se dá pela falta de acontecimentos relevantes na vida do autor, que hoje é considerado um dos cineastas mais importantes do continente africano (FLORES, 2012, p. 202).

Nascido em Dacar em 1945, Mambéty foi um jovem particularmente pobre do bairro de Colobane, onde se passam algumas de suas obras. Ainda na infância, uma influência importante para o autor foi Ya Dikone, uma espécie de Robin Hood de Colobane, que tirava dos ricos para dar aos pobres (BARON, 2010). De acordo com o próprio Mambéty em entrevista,²² foi graças a Ya Dikone que ele virou cineasta. Ya Dikone abria as portas dos cinemas para crianças que estavam na rua e não tinham dinheiro para assistir aos filmes, entre eles o jovem Mambéty. A influência de Ya Dikone na vida de Mambéty é tão grande que ele próprio criou uma instituição com o nome de seu ídolo para ajudar crianças carentes que viviam nas ruas de Colobane.

Após o fim dos estudos escolares, Mambéty entra para o teatro Daniel Sorano, criado por Léopold Senghor em Dacar em 1965. Porém, Mambéty foi expulso logo em seguida por ser muito indisciplinado para a atuação (KIEN, 2020). A partir dessa experiência, Mambéty resolveu começar a fazer cinema, mesmo sem qualquer formação na área. Em seus dois primeiros curtas, *Contra's city* (1968) e *Badou boy* (1970), Mambéty já explorava as contradições da cidade de Dacar e já mostrava uma certa predileção por personagens subalternizados. Talvez isso seja uma interferência direta da figura de Ya Dikone em sua personalidade. No entanto, essas características vão ser exacerbadas e levadas ao auge no seu primeiro longa e filme mais famoso, *Touki Bouki*.

Ainda que esse tenha sido um grande sucesso de crítica, ganhando o prêmio do júri especial no Festival de Cinema de Moscou e o prêmio de crítica no festival de Cannes, *Touki Bouki* foi um completo fracasso de bilheteria.²³ Como veremos posteriormente, a escolha por fazer uma obra não linear, surrealista e experimental não é uma decisão que normalmente agrada o público no lançamento. Esse fracasso de público em sua obra foi um problema enorme para Mambéty, que ficou dezesseis anos sem lançar outro filme. Isso se deu

²¹ Uma ressalva para o artigo O cinema africano de Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambéty, em que Angela Teles faz uma análise comparativa dos dois diretores. Ver TELES, 2016. Outro exemplo que pode ser citado é o artigo Ecos pós-coloniais em dois filmes africanos: as canções de Soleil Ô e Touki Bouki, em que Guilherme Maia e Morgana Gama analisam a musicalização de *Touki Bouki*. Ver: GAMA; MAIA, 2022.

²² Entrevista gravada em 1997, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uMa-qTixiCc&ab_channel=Koyaanisqatsi.

²³ Encontramos poucas informações sobre a circulação de *Touki Bouki* no Senegal e em outros países, mas é um consenso entre os autores trabalhados que o filme foi um sucesso de crítica, mas teve pouca aprovação do público. Ver: MAMBU, 2018.

particularmente pela decisão de se dedicar para outras áreas, como a criação da instituição Ya Dikone, mas também pela falta de verba pública para a realização dos trabalhos. Como já foi dito, Mambéty utilizou de financiamento do Estado para a realização de *Touki Bouki*, por mais crítico que esse filme tenha sido em relação à gestão de Léopold Senghor.²⁴



Figura 1 – Foto de Mambéty em 1992, chegando no Festival de Cannes para o lançamento de seu filme *Hyènes*. Disponível em: MAMBU, 2018.

Mambéty ainda lançou três curtas, *Parlons Grand-mère* (1989), *Le Franc* (1994) e *La petite vendeuse de Soleil* (1999),²⁵ e um longa, o drama *Hyènes* (1992). No auge de sua capacidade produtiva, faleceu em 1998 por causa de um câncer na garganta, com apenas 53 anos (DIA, 2008). Todavia, mesmo tendo lançado apenas cinco curtas e dois longas em sua efêmera carreira, Mambéty é uma referência incontornável para a maioria dos cineastas africanos. Eleito por vários especialistas como o primeiro vanguardista do continente africano, sua obra é reconhecida internacionalmente como realmente inovadora (FLORES, 2012, p.

²⁴ Léopold Sédar Senghor (1906-2001) foi um dos intelectuais mais proeminentes da corrente literária da Negritude. Apesar disso, esse trabalho focará principalmente na carreira política do senegalês, em específico durante o período em que foi presidente do Senegal. Foi deputado senegalês entre 1948 e 1958 na Assembleia Nacional Francesa e com o advento da independência se tornou o primeiro presidente do Senegal em 1960. No poder, instaurou o partido único entre 1966 e 1974, ficando na presidência por vinte anos, até 1980. Para saber mais, ver GUEYE, 2006.

²⁵ Esse filme foi lançado postumamente por seu irmão Wasil Diop, autor da maioria das trilhas sonoras dos filmes de Mambéty.

202). Restaurado pela World Cinema Foundation em 2008 por iniciativa de Martin Scorsese, *Touki Bouki* ganha cada vez mais espaço na crítica internacional. Até Jay-Z e Beyoncé fizeram uma homenagem ao filme na turnê de 2018 *On the Run II*. Essa homenagem, no entanto, não contou com qualquer referência formal ou pagamento para utilização de imagem aos proprietários dos direitos do filme, o que gerou muitas críticas (MAMBU, 2018).

Touki Bouki é um filme de 95 minutos, colorido, dirigido por Djibril Diop Mambéty e lançado em 1973. A obra apresenta um enredo relativamente simples de ser compreendido. Somos convidados a conhecer a história de um casal, Anta e Mory, que busca fugir de Dacar para morar em Paris e melhorar de vida. Para isso, eles cometem vários crimes com o objetivo de arrecadar dinheiro e financiar a viagem. Ao final, Mory acaba desistindo de ir para Paris e fica em sua terra natal. Apesar do enredo simples, a forma como essa história é contada é que justifica os prêmios e a relevância dessa obra até os dias de hoje. Além disso, sua temática principal é novamente a da migração, tão recorrente no cinema senegalês do período inicial da independência. Mas as estratégias adotadas pelo diretor para representar essa migração, dessa vez filmada a partir de Dacar, é que são inovadoras. Mambéty nos apresenta uma narrativa não linear, com influências do surrealismo, com contornos de pesadelo, que remonta a um conto da tradição oral presente na região da África ocidental. Esse conto, o da lebre e da hiena, será analisado com maior profundidade no terceiro capítulo deste trabalho. O que importa, por enquanto, é ressaltar a valorização da tradição oral na obra de Mambéty.

Um primeiro tópico relevante a ser observado é a superação da dicotomia entre a tradição africana e a modernidade ocidental (BAMBA, 2009, p. 183). Ao invés de opor esses dois pólos diferentes e apresentar uma África essencialista, oposta à modernidade, o filme busca mostrar justamente o quanto essa modernidade faz parte da vida dos africanos. Ao evitar o clichê de uma África tradicional corrompida pelo colonialismo, Mambéty pode mostrar como a própria África contribuiu e pode contribuir futuramente para a formação da modernidade. Esse tipo de abordagem é diferente da utilizada por Ousmane Sembène em alguns filmes como *Emitai*, onde as fronteiras entre o que é africano e o que é ocidental são bem demarcadas. Já nos primeiros minutos do filme somos apresentados a um signo que representa particularmente bem essa união dos dois mundos, a moto utilizada por Mory.



Figura 2 – Anta e Mory na Motocicleta. Quadro de *Touki Bouki* (1973), 23'40". Não é a primeira cena em que a moto aparece, mas é uma das mais famosas e que mostra claramente a montagem dos chifres de acoplados à moto. Dirigindo aparece Mory e na carona Anta. Disponível em: MAMBU, 2018.

A moto estilizada de Mory é um dos vários símbolos utilizados por Mambéty para representar que a linha que separa a modernidade ocidental da tradição africana é muito tênue. É possível dizer que essa linha serve mais para unir do que para separar. A moto de Mory é um veículo japonês, mas com chifres de zebu acoplados ao guidão (BARLET, 2008). É importante contextualizar o fato de Mory ter sido vaqueiro por toda sua vida. É um símbolo que remete à sua infância, tradição, ligado ao meio de transporte que possibilita seu deslocamento por Dacar, a realização dos crimes e a possível fuga para a França. Para Stuart Hall, um dos traços de uma estética diaspórica é justamente apropriação dos signos do dominante, no caso colonial do colonizador, e a carnavalização desses símbolos, inserindo-os na cultura local do colonizado (HALL, Stuart, 2003, p. 34). Esses tópicos são evidentes na moto “antropofágica” de Mory.²⁶

Um próximo tópico que diferencia *Touki Bouki* de outras obras anteriores é a opção por uma narrativa não linear. O filme começa e termina com a mesma cena, a de um jovem montado em um zebu guiando outros zebus numa região rural de Dacar. Não é confirmado em nenhum momento do filme, mas o diretor deixa implícito que esse menino é Mory na

²⁶ A antropofagia é uma teoria desenvolvida no Brasil pelo escritor Oswald de Andrade em que a arte brasileira viria da digestão de elementos de outras culturas, para só então poder integrar esses signos em nossa cultura local e assim deglutir algo genuinamente novo. Para saber mais, ver: ANDRADE, 1976.

infância.²⁷ Mais uma vez, a opção por uma narrativa cíclica implica uma ruptura com a tradição cinematográfica já existente no Senegal. Novamente, Mambéty demonstra sua indisciplina ao se afastar do trabalho de diretores importantes senegaleses como Vieyra e Sembène, já na época, diretores consagrados internacionalmente. Filmes como *Le mandat*, ou *Emitai*, apresentam uma narrativa envolvente, mas linear. Nesses filmes, podemos identificar claramente quem eram os heróis e os vilões, assim como a passagem linear do tempo. Ao romper com isso, Mambéty busca instigar uma reflexão sobre a complexidade da realidade. De acordo com o próprio Mambéty, sua obra era uma espécie de pesquisa artística. Mais do que colocar respostas, Mambéty buscava perguntas que instigassem o público à reflexão (UKADIKE, 1999, p. 2).

O caráter cíclico da epopeia de Mory nos traz alguns questionamentos. Apesar de ter sido transformado na jornada, afinal ele não era mais a mesma pessoa do início, Mory seguiu em Dakar (FLORES, 2012, p. 205). Nesse sentido, o final do filme nos lembra que o mundo continuou seguindo como sempre, independente das mudanças que ocorreram com os personagens. Essa cena final dá a entender que a obra não trata simplesmente da história de um casal de jovens, mas dos sonhos frustrados de uma geração inteira. Somos convidados a conhecer Anta e Mory, a criarmos empatia com eles, torcermos para que consigam atingir seus sonhos, para descobriremos no final que nada mudou na situação social do Senegal. Provavelmente, em poucos dias, outros Morys e Antas decidiriam fugir de Dakar e ter histórias semelhantes às dos protagonistas. Esse dilema faz com que eles sejam tão identificáveis e relacionáveis enquanto personagens.

Essa narrativa cíclica demonstra que a vida é muito mais complexa que explicações simplistas e exatas. Na teoria, Mory não via esperanças em sua terra natal e por isso queria partir, mas na prática, fugir e negar tudo aquilo que ele conhecia era muito mais difícil do que parecia. A sua conexão com a terra, ainda que essa terra tenha lhe proporcionado experiências ruins, foi mais forte que a vontade de mudar sua realidade. Afinal, o momento da desistência de Mory é muito simbólico, talvez o ponto principal do filme, já que prestes a subir no navio e fugir para Paris, Mory começa a lembrar das cenas de zebus indo para o abate²⁸. Em seu ponto

²⁷ Tanto no início quanto no final, o menino que aparece guiando os zebus fica alternando na tela com Mory em sua moto, demonstrando que a moto de Mory é quase como se fosse uma evolução do zebu que ele guiava quando criança. Em vários momentos do filme a moto de Mory é relacionada a um animal. Em determinado diálogo, sua sogra pergunta se ele monta uma moto ou um zebu. Em outra cena, Mory amarra sua moto em uma árvore, como um animal, quase com medo de que ela fuja.

²⁸ Essas cenas de abate de animais permeiam toda a obra. No início, o jovem Mory leva vários zebus para um galpão onde eles são abatidos industrialmente.

de vista, ir para o ocidente poderia significar para ele, um vaqueiro, o mesmo que um zebu ir para o abate. Mesmo assim, Mory não foi resignado e trabalhou ativamente para transformar sua vida durante o filme, o que faz dele um personagem cativante e carismático, ainda que ao final da obra sua vida continuasse praticamente a mesma do início. Pior ainda, ele termina a obra sem moto e sem namorada. Indo na contramão do cinema clássico, que busca um começo, um meio e um fim explícitos, Mambéty apresenta uma narrativa cíclica, começando e terminando da mesma forma. Sem heróis, sem soluções fáceis, esse filme se mostra como uma busca genuína pela liberdade, não só dos personagens, mas também da liberdade artística de fazer uma obra com uma nova perspectiva (CHÉREL, 2015, p. 38).

Ainda que Mambéty tenha proposto uma ruptura com a narrativa realista de Sembène, é interessante observar como *Touki Bouki* é permeado por algumas referências à obra sembeniana. Mesmo que tenha optado por um caminho diferente, Mambéty demonstra grande respeito para com Sembène, que era visto por ele como um grande mestre (FLORES, 2012, p. 203). A referência mais clara é no navio em que Anta parte para Paris. O nome do navio, *Ancerville*,²⁹ é o mesmo que levou Diouana para Antibes no filme *La noire de...* Mais uma vez, essa escolha demonstra o caráter amplo de *Touki Bouki*, que permite refletir sobre a migração no geral, não apenas no caso específico de Anta e Mory. Esse navio, famoso por ter levado outra jovem à França, mostra que eles não eram os primeiros nem os últimos a tomarem aquele caminho, a terem aqueles dilemas.

Outro ponto interessante que liga o filme à obra sembeniana é a figura do carteiro. Em *Touki Bouki*, o carteiro aparece em diversas cenas andando pelas favelas de Dacar. Esse carteiro, que em *Le mandat* traz a ordem de pagamento que destrói a vida de Ibrahima Dieng, é quase onipresente no início do filme de Mambéty. É ele que liga todos os personagens inicialmente. Mory passa por ele de moto, ele vai até a casa de Anta entregar uma carta, ele aparece em uma briga por água, entre outras cenas. Ao final, quando Mory fica sozinho refletindo sobre a destruição de sua moto, novamente o carteiro passa por ele, simbolizando o fim da narrativa. Através desse carteiro descobrimos que Anta tem um irmão que mora na França. Todavia, esse irmão não manda mais cartas de volta ao Senegal, o que faz com que a mãe deles afirme que “nada de bom possa vir da França”.³⁰ Nesse sentido, a figura do carteiro é importante para demonstrar a ligação neocolonial do Senegal com a França. Esses filhos pródigos fugiam para tentar a vida na antiga metrópole e muitas vezes não voltavam para o

²⁹ Esse navio fazia a linha marítima entre Dacar e Marselha.

³⁰ O diálogo em que a mãe de Anta diz essa frase acontece no minuto 08:00 do filme.

Senegal, deixando suas famílias eternamente à mercê da figura do carteiro que não traz notícias dos filhos perdidos (MURPHY, 2000, p. 244).

Mesmo que a película de Mambéty tenha sido extremamente inovadora, é possível perceber traços claros que demonstravam as referências cinematográficas com as quais o autor dialogava. Dentre elas, podemos citar a rebeldia dos filmes da *nouvelle vague* francesa e principalmente a busca pela liberdade nos *westerns* americanos. O próprio Mambéty afirma que passou a vida inteira olhando *westerns* e que esse gênero é essencial para compreender sua obra (KIEN, 2020). Alguns críticos ressaltam as semelhanças que existem entre outros filmes ocidentais que possam ter inspirado Mambéty. Entre eles, os filmes mais relacionados são *Acrossado*³¹ (1960) de Jean-Luc Godard e *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn. Em ambos filmes acompanhamos personagens que não têm um grande apreço pela moralidade ou legislação na hora de tomar suas decisões. Assim como eles, *Touki Bouki* se insere na lógica dos ícones da contracultura, incomodados com o materialismo dos anos de ouro da expansão econômica do capitalismo após a Segunda Guerra Mundial (TELES, 2016, p. 4). Dessa forma, é interessante perceber como Anta e Mory se inserem na representação cinematográfica dos casais fora da lei³².

Além disso, outra relação que pode ser feita é com o filme *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper. Dessa maneira, por mais complexo e multifacetado que se apresente, *Touki Bouki* é um *road movie* (RETAMERO, 2019, p. 71). Passando por diversas paisagens, ora de moto, ora de carro, Mambéty explora a variedade de ambientes presentes em Dacar. Enquanto mostra de um lado o deserto, o mato, os animais, acompanhamos rápidas transições para o mundo urbano, as favelas, o porto, as mansões. A dicotomia entre o rural e o urbano é outra separação que Mambéty busca refutar em sua obra. Transitando entre as duas, ele demonstra que a linha que as separa também é muito mais tênue do que parece, assim como a oposição entre tradição africana e modernidade ocidental (CHÉREL, 2015, p. 35).

³¹ Alguns diálogos, a montagem do filme e a cena final são realmente semelhantes entre os dois filmes. Todavia, Mambéty nunca confirmou abertamente a influência desse filme em sua obra.

³² Além de *Bonnie and Clyde*, Anta e Mory, podemos citar também *Lampião e Maria Bonita*. É curioso observar que praticamente no mesmo período, do outro lado do Atlântico, Glauber Rocha estava fazendo filmes que valorizavam as figuras lendárias do cangaço brasileiro. Em alguns deles, como *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), alguns casais de fora da lei enfrentam as estruturas políticas de seu tempo através da criminalidade. O banditismo social já foi alvo de estudos clássicos da historiografia como o livro *Bandidos* (1969), de Eric Hobsbawm. Todos esses aspectos estão relacionados em uma teoria abrangente do cinema terceiro-mundista. Nesse ponto, muitos filmes produzidos no sul global da década de 1960 e 1970 apresentavam questionamentos que buscavam trazer o despertar político e o fim da alienação para o público. A estética e a linguagem dos filmes do terceiro-mundo eram de resistência, buscando romper com a colonialidade da imagem. Para saber mais, ver: MURPHY, 2000.

Em relação ao neocolonialismo, essa obra apresenta uma crítica que se diferencia das realizadas anteriormente por Sembène e Vieyra. Essa diferença é muito mais na forma que no conteúdo, já que esses assuntos também fazem parte do filme, ainda que de maneira mais sutil. Esse tópico será mais explorado no quarto capítulo desse trabalho. No entanto, é importante dizer que as críticas ao colonialismo e ao neocolonialismo são evidentes na obra, assim como uma crítica à gestão do governo de Léopold Senghor nos primeiros treze anos de independência do Senegal. Apresentando uma Dacar em frangalhos, com favelas gigantescas, falta de saneamento e de acesso à água potável, Mambéty nos mostra que os sonhos utópicos do período de independência tinham sido uma idealização forçada que não foi cumprida. Nesse contexto de desesperança, a fuga dos protagonistas para a França aparecia como a única opção (MAMBU, 2018). É evidente que essa não era a única opção naquele período, já que Mory fica em Dacar no final do filme. Entretanto Dacar é representada como um terreno infértil para os sonhos dos jovens, sendo uma crítica acurada e sintomática daquele momento.

Sobre o tópico da juventude, pode-se ressaltar que o filme *Touki Bouki* trata basicamente dos anseios de jovens em um contexto de falta de perspectivas para o futuro. Anta é uma estudante, mesmo não tendo qualquer estrutura financeira ou estímulo familiar para seguir estudando. Ela é um exemplo de uma juventude que tem o status de estudante universitário, para evitar aquele da pessoa sem emprego. Inclusive, essa condição de “privilegiados” sem futuro foi um dos eixos da revolta estudantil de 1968 no Senegal. Talvez por isso ela fosse mais inclinada que Mory a fugir de Dacar e tentar a vida na Europa. Ambos encarnam uma juventude que busca por liberdade e mudança, coisas que foram prometidas, mas não cumpridas na independência. Essas demandas podem ser inseridas num contexto global de reivindicações da juventude, como os movimentos de contracultura, o movimento *hippie*, as manifestações contra a guerra do Vietnã, o maio de 68, entre tantos outros exemplos de manifestações estudantis no final da década de 1960 e no início da década de 1970 (CHÉREL, 2015, p. 34).

É relevante também ressaltar que Mambéty não trata a juventude como um bloco homogêneo de jovens com ideias parecidas. Há inclusive uma disputa entre Mory e os colegas de faculdade de Anta, militantes do partido socialista que clamavam pela revolução. Para eles, Mory era um homem despolitizado que estava afastando Anta da luta que realmente importava. No entanto, esses estudantes são representados de uma maneira tão autoritária que é impossível não ver neles uma crítica de Mambéty à própria esquerda de seu país. Tão

obcecados com a ideia de que só a revolução libertaria o Senegal das amarras do neocolonialismo, eles acabam tratando Mory como um alienado, e não como uma pessoa com demandas e pensamentos dignos de serem ouvidos (MURPHY, 2000, p. 244).

Com relação aos aspectos técnicos do filme, é intrigante perceber a escolha de Mambéty por atores amadores para fazer seus filmes, entre eles os atores de *Touki Bouki*. Além dessa escolha se encaixar no limitado orçamento, ele próprio dizia que nunca repetia nenhum ator em seus filmes, para dar maior naturalidade a seus relatos e oportunidades a mais pessoas. Na opinião de Mambéty, a utilização de atores profissionais quebrava a mágica do cinema, que devia ser fluida e poética (MAMBU, 2018). Outro ponto importante é a utilização de cortes abruptos, planos paralelos e outras técnicas para dar uma ideia de alucinação em seu filme. Esses aspectos da montagem serão mais explorados no capítulo focado na oralidade de *Touki Bouki*.

Uma das características mais chamativas e memoráveis dessa película é sua trilha sonora. Ao utilizar músicas tradicionais, sons da cidade, ecos e barulhos de animais, Mambéty cria uma narrativa onírica através da utilização do som. Para ele, a trilha sonora de um filme era tão importante quanto as imagens e devia ser lida tal qual um texto (UKADIKE, 1999, p. 3). Essa trilha sonora, magistralmente dirigida por Wasis Diop, irmão de Mambéty, conta também com a música “Paris, Paris”,³³ de Josephine Baker. A utilização dessa música em *looping* contribui para demonstrar a construção idealizada que Mory e Anta tinham de Paris.

Por último, a opção do diretor pelo surrealismo também é primordial para a compreensão da obra e para demonstrar as rupturas estéticas apresentadas em *Touki Bouki*. Ainda que esse não seja um filme surrealista, existem trechos que são abertamente influenciados pela vanguarda surrealista no cinema. Um desses traços é a representação do irracional, do onírico, em busca daquilo que não poderia ser mostrado apenas através da realidade.³⁴ Como já foi dito anteriormente, em uma situação repleta de desesperança e sonhos frustrados, a escolha por uma obra com pitadas de surrealismo é extremamente perspicaz. Dessa forma, mostrando a realidade tal qual mostravam as obras realistas de Sembène, Mambéty permitia que seus personagens sonhassem e delirassem com uma Paris idílica. Essa atmosfera de sonho e pesadelo dá a impressão de que os personagens estão o filme inteiro

³³ A música foi lançada em 1949 por Josephine Baker, cantora americana naturalizada francesa e conhecida internacionalmente como a Vênus Negra. Ela foi a primeira pessoa preta e a sexta mulher a ser aceita no panteão de heróis nacionais da França. A homenagem ocorreu somente no ano de 2021.

³⁴ Para os surrealistas o mundo maravilhoso, ideal, deveria ser buscado no inconsciente. Mesmo assim, essa predileção pela irracionalidade não configura uma negação da realidade, mas apenas uma busca por uma nova forma de ver o mundo que não desconsidere aspectos irracionais. Ver TAVARES, 2016.

sendo perseguidos (CHÉREL, 2015, p. 37). Com exceção do final da obra, em que eles realmente estão sendo perseguidos pela polícia, no resto do filme essa angústia parece ter mais a ver com uma busca incessante de si mesmos do que uma perseguição de alguém externo. No fim das contas, Mory se torna seu próprio algoz e é quem acaba com seu sonho de tentar a vida em outro lugar.

Ademais, o surrealismo de Mambéty também dá lugar a cenas cômicas e jocosas, principalmente quando se trata dos poderosos. De fato, o humor é uma ferramenta essencial para a utilização do surrealismo no cinema (TAVARES, 2016, p. 64). Na cena em que Mory se imagina presidente do Senegal, após roubar um carro e roupas chiques, podemos ver claramente o escárnio em relação às práticas descabidas dos desfiles presidenciais daquele período. Durante seu “desfile presidencial”, Mory acena para várias bandeiras senegalesas e entre elas algumas bandeiras do Gabão, em referência a um desfile organizado em Dacar para recepcionar Omar Bongo (DIA, 2008).³⁵ Esse é um dos numerosos exemplos de críticas políticas feitas por Mambéty através de sua estética surrealista, que podem passar despercebidos em meio àquela atmosfera de delírio apresentada em vários momentos do filme.

Touki Bouki foi um filme que conseguiu misturar com maestria inovação, política e poética, dando lugar a uma obra icônica na cinematografia africana e mundial. A película inova justamente em mostrar uma forma diferente do que já tinha sido apresentado pelas vanguardas ocidentais ao se fazer cinema. Além de criar suas próprias imagens sobre si mesmos, reinventando o continente, *Touki Bouki* é um exemplo de que a cinematografia africana pode apresentar técnicas novas e influentes no mundo do cinema. Por esses motivos que a obra foi considerada a primeira película de vanguarda do continente africano, graças ao seu estilo não linear, surreal e com traços de tradição oral (MURPHY, 2000, p. 242).

2.4 MIGRAÇÃO NA CINEMATOGRAFIA RECENTE DO SENEGAL

³⁵ Em 1973 o presidente gabonês era o ditador Omar Bongo, que assumiu o poder em 1967 e ficou na presidência de seu país até 2009, data de sua morte. Durante esses 42 anos foi reeleito diversas vezes com praticamente 100% dos votos. Após sua morte, quem assumiu a presidência foi seu filho, Ali Bongo, presidente do Gabão desde 2009 até hoje. A dinastia dos Bongos está há 55 anos no poder no Gabão.

O tema da migração é constante e onipresente desde o nascimento dos cinemas de África em diversos aspectos. Desde o primeiro curta, o primeiro longa, o primeiro filme colorido, os filmes mais premiados, em todas essas obras o tema da migração é um dos assuntos principais, direta ou indiretamente. Na obra de Mambéty, esse tópico não é menos relevante. Como vimos em *Touki Bouki*, a migração e a frustração da juventude são aspectos essenciais para compreender o período do pós-independência. Para demonstrar isso, Mambéty fez uma outra obra, particularmente interessante, que pode ser vista como uma continuação de seu trabalho em *Touki Bouki*, o longa *Hyènes* (1992).³⁶

Em *Hyènes*, acompanhamos o retorno de uma mulher à Colobane após ter ficado 45 anos longe de sua terra natal. Esse filme é uma tradução para o cinema da peça *A visita* (1956), do dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt. A protagonista, Linguière Ramatou havia deixado Colobane com 17 anos, grávida, após ter sido humilhada pelo não reconhecimento da paternidade de seu filho. Não nos é informado ao certo para onde ela viaja, mas chegando em outro lugar como mãe solteira ela acaba se tornando prostituta. Nesse processo, ela fica multimilionária e resolve retornar à Colobane, já idosa, para fazer justiça. Lá chegando, ela oferece uma soma absurda de dinheiro para quem assassinasse o pai de seu filho, o comerciante Draman Drameh, que continuou negando a paternidade por todo o filme. Aturdidos pela situação, o povo da cidade se recusa a assassinar o comerciante, figura proeminente da vida local. No entanto, a possibilidade de enriquecer individualmente cometendo apenas um ato condenável começa a corromper a consciência dos cidadãos, que terminam por assassiná-lo.

Mesmo que o principal tópico dessa obra seja a corrupção que o dinheiro vindo de fora pode causar nas pequenas comunidades africanas, essa película também fala bastante sobre a migração. Em entrevista, Mambéty chega a afirmar que Ramatou nada mais é do que a continuação da história de Anta (KIEN, 2020). Sem sabermos da vida de Anta e Mory após o final aberto de *Touki Bouki*, existe a possibilidade de que várias coisas tenham dado errado na vida dela sozinha em Paris. Nesse ponto, mais uma vez, Mambéty demonstra que a migração de seus jovens para outros lugares pode ter consequências catastróficas para um país em formação. A ida de Anta para a Europa representa a fuga dos cérebros que seriam capazes de criar um país do zero para tentarem a vida em outro lugar (KLEMMER, 2018, p. 1).

³⁶ A figura da hiena é muito utilizada por Mambéty em suas obras. Vale relembrar que o subtítulo de *Touki Bouki* é *A viagem da hiena*. Personagem de um conto da tradição oral de várias regiões do continente africano, a hiena é um animal normalmente desvalorizado e excluído graças a certas características. Esse tópico será retomado e aprofundado no terceiro capítulo desse trabalho.

Embora seja um tópico tão recorrente desde o período pré-colonial,³⁷ a migração segue sendo pauta de muitos filmes atuais produzidos no Senegal. Essa nova geração de cineastas dialoga com várias das referências criadas pelos primeiros cineastas africanos, dentre eles Mambéty e Sembène. É importante lembrar que apesar da diferença de idade, afinal Sembène era vinte dois anos mais velho que Mambéty, os primeiros filmes de ambos foram lançados com apenas cinco anos de diferença.³⁸ *Touki Bouki* foi lançado apenas sete anos após o primeiro longa de um cineasta africano e cinco anos após o primeiro filme africano colorido (MAMBU, 2018). Dessa forma, Mambéty pode ser incluído nessa primeira geração de cineastas africanos que produziram obras tão prolíficas, tanto para a realidade africana, quanto para o cinema mundial.

Em resposta a essa primeira geração de cineastas tão engajados politicamente, uma próxima geração, já na década de 1990, buscou fazer filmes com outros objetivos. Ao invés de uma abordagem crítica, muitos desses diretores optaram por fazer filmes despolitizados, principalmente com o objetivo de entreter o público. Entre os argumentos utilizados para justificar essa escolha, o principal deles é de que a tentativa de despertar alguém para sua realidade social, ou ensinar algo através de seus filmes, é de um pedantismo enorme (TCHEUYAP, 2011, p. 19). Um exemplo desse discurso está presente em uma entrevista realizada por Frank Ukadike com o renomado diretor camaronês Jean-Pierre Bekolo:

Por que fazemos filmes se as pessoas não vão vê-los? A maioria dos meus estudantes pensa que os filmes africanos são como ferramentas para ensinar algo e por isso eu comecei a ter problemas com a definição do cinema africano enquanto uma busca por trazer o despertar do público. O cinema é um meio de expressão artística. [...] Eu não sei se os cineastas africanos podem usar filmes para ensinar algo, ou mesmo se eles têm o *background* necessário para isso. Eu acho que é errado tentar ensinar, mesmo quando sentimos que aprendemos algo (TCHEUYAP, 2011, p. 19, tradução nossa).³⁹

Esses conflitos geracionais são comuns entre membros da classe artística e é completamente compreensível que cada artista de sua época busque reinventar seu campo

³⁷ Vale lembrar que o Porto de Gorée, situado numa ilha a poucos quilômetros de Dacar, protagonizou a emigração forçada de milhares de escravizados durante vários séculos no comércio Atlântico. De acordo com a plataforma Slave Voyages, o porto de Gorée embarcou mais de 750 mil escravizados para diferentes regiões do mundo, entre elas também a Europa. Ver: <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>.

³⁸ O primeiro filme de Sembène foi o curta *Borrom Sarret*, de 1963, enquanto o primeiro filme de Mambéty é *Contra's city*, de 1968.

³⁹ Why do we make films if people would not go to see them? Most of [my students feel] that most African films are like tools for teaching and that is why I started having problems with that definition. Film is a medium of expression and an art form. [...] I do not know if African filmmakers can use the film medium to teach [...], or if they have the right background. I think it is wrong for us to teach, even if we feel we have learned something.

criticando aqueles que vieram antes. Contudo, é interessante observar que o tópico da migração e os filmes politizados continuam sendo relevantes e reaparecem em certo ponto da cinematografia senegalesa. Esses novos filmes, já na década de 2010, vão tratar de uma diáspora senegalesa para a Europa. A diferença conceitual é importante, já que até os filmes de Mambéty a migração aparece como uma opção para os jovens senegaleses. Já nesses novos filmes, a falta de oportunidades é mostrada como tão grande que a única opção para os personagens é fugir. Esses filmes apresentam características diferentes, normalmente mostrando a viagem de travessia para a Europa, os conflitos étnicos entre os viajantes, os percalços enfrentados por aqueles que tentam emigrar, entre outros. Outro aspecto importante é que alguns desses filmes vão buscar a conscientização e a empatia do público com relação ao drama dos imigrantes ilegais que tentam atravessar o Mediterrâneo ou fugir pelo Atlântico para a Europa.

Dentre esses filmes, podemos citar dois exemplos. O primeiro é o filme *La pirogue* (2012), de Moussa Touré. Nesse filme acompanhamos a trajetória de trinta homens e uma mulher que fogem de Dacar para Barcelona. Essas pessoas vendem tudo que tinham por considerar que não existe mais futuro nem peixe⁴⁰ para eles no Senegal e partem de barco para a Europa. Durante a viagem somos apresentados a diversos dilemas, desde conflitos étnicos, religiosos, tempestades e relatos de diversas pessoas que morreram fazendo aquela travessia. No próprio barco deles várias pessoas morrem de fome ou desidratação até serem encontrados pela Cruz Vermelha à deriva no mar. Ao final, o diretor dedica o filme para aqueles que tentaram enfrentar o mar e ir para a Europa e morreram no caminho.

Outro exemplo é o filme de longa-metragem *Atlantique* (2019) de Mati Diop.⁴¹ Com claras referências à *Touki Bouki*,⁴² a diretora nos apresenta um *thriller* sobrenatural cujo tema é a migração. Novamente, jovens sem perspectiva se veem obrigados a fugir de Dacar,

⁴⁰ A pesca é uma fonte de renda importante para a economia senegalesa, sendo a profissão de milhares de pessoas. Porém, com a utilização de barcos industriais europeus e chineses na região, a população tem cada vez menos retorno financeiro da vida na pesca. Muitos jovens criados em famílias de pescadores buscam emigrar por considerar que a vida de pescador não é mais possível para garantir a subsistência. Ver TEDESCO, 2017, p. 248.

⁴¹ Mati Diop é filha de Wasis Diop e sobrinha de Mambéty. Seu primeiro filme é um documentário acompanhando a trajetória dos dois atores principais de *Touki Bouki*, quarenta anos após o lançamento da obra. O documentário se chama *Mille Soleils* (2013). É curioso observar que Magaye Niang, ator que interpreta Mory, seguiu em Dacar e continuou sendo vaqueiro, sua profissão de toda a vida, afinal ele era ator amador nas horas vagas, mas essa nunca foi sua única profissão. Enquanto isso, Miriam Niang continuou algum tempo no Senegal, participando inclusive de alguns filmes de Ousmane Sembène, mas acabou emigrando para morar no Alasca. Assim como os personagens do filme, ele ficou em Dacar e ela emigrou para outro lugar. Para saber mais, ver MAMBU, 2018.

⁴² O filme começa e termina da forma e com cenas muito semelhantes às de Mambéty, além de tratar do mesmo tema.

dessa vez por estarem a meses sem receber salário. Dessa vez, Dacar aparece como um lugar quase distópico, com favelas enormes próximas a prédios ainda maiores com grandes tecnologias. A desigualdade social presente na capital senegalesa é um dos tópicos mais abordados por Diop nessa obra. Sem esperanças em um futuro melhor ou qualquer possibilidade de subsistência, alguns jovens tentam fugir para Barcelona. No entanto, seu barco afunda em uma tempestade e todos morrem. Em seguida, as almas desses jovens começam a possuir pessoas próximas durante a noite para assombrar a vida do proprietário que não pagou os salários. Aterrorizado com a ideia de ter seu patrimônio depredado pelos espíritos, ele se vê obrigado a pagar sua dívida às famílias. Mais uma vez, esse filme é dedicado às pessoas que faleceram no caminho enquanto tentavam fugir para a Europa.

Esse retorno aos clássicos do cinema senegalês, não só na forma, mas também no conteúdo da migração, demonstra a relevância dessas obras ainda hoje. Talvez isso se dê pelo fato de que a emigração de jovens senegaleses era um problema social na década de 1960 e por ainda não existir oportunidades de trabalho para todos, continua sendo um problema hoje. Contudo, é importante ressaltar que a emigração dos senegaleses pode ser inserida num processo de longa duração de conexões entre o Senegal e outras regiões da África ocidental, mas também com a Europa (FLORES, 2012, p. 205). Nesse sentido, alguns aspectos fazem com que essa migração permaneça enquanto fator social de escape da juventude. Essa emigração em massa é motivada por questões sociais, econômicas, ambientais, entre outras.

Nota-se uma questão econômica do período colonial, ou seja, o desenvolvimento da monocultura de amendoim e algodão pela política econômica da então metrópole francesa. Ao obrigar os produtores rurais a se dedicarem para esses dois itens, a colonização diminuiu muito a capacidade de produção de subsistência dos agricultores. Além disso, a opção pela monocultura mina a capacidade produtiva do solo, contribuindo para a salinização e a redução de áreas férteis para cultivo (TEDESCO, 2017, p. 245). Dessa forma, com a descolonização, o processo de inserção do Senegal na economia mundial se deu a partir da exportação de produtos primários, especialmente amendoim, castanha, algodão e gado. Com técnicas de produção cada vez mais modernas, as produções agrícolas pararam de ser a fonte de renda de boa parte da população senegalesa. Motivados pela escassez alimentar e falta de produtividade do solo devido à salinização, muitos senegaleses saíram do campo para morarem nas cidades, em especial Dacar.⁴³

⁴³ Hoje Dacar comporta cerca de 30% da população senegalesa. Todavia, a vida urbana de boa parte da população é uma consequência dessas políticas econômicas que motivam o êxodo rural. Entre a independência e

Chegando na capital, essas pessoas normalmente têm dificuldades para encontrar empregos formais. Sendo assim, a informalidade e o desemprego crônico são alguns dos motivos que fazem com que o Senegal possua tantos emigrantes⁴⁴. A desvalorização do CFA, moeda senegalesa, também faz com que muitas pessoas vejam na emigração uma oportunidade para ganhar o dinheiro necessário para a subsistência de sua família⁴⁵. Com a falta de investimento em uma indústria interna, a dependência da importação de bens e a opção pela exportação de produtos primários, a economia senegalesa não consegue absorver a quantidade de jovens em busca de trabalho (TEDESCO, 2017, p. 246).

Isso leva à emigração de pessoas que não necessariamente são representadas nos filmes que tratam desse tópico. Um exemplo disso é a grande quantidade de senegaleses com ensino superior que optam por emigrar. No último levantamento, 54% dos senegaleses emigrantes tinham ensino superior (SHAKO; DIOP; MBOUP; DIADIOU, 2015, p. 34). Essas pessoas normalmente não são representadas nos filmes que tratam do tema da migração. Alguns desses filmes, como *La pirogue* e *Atlantique* têm como objetivo conscientizar os espectadores sobre os dramas da emigração ilegal para a Europa. Contudo, por mostrar justamente a faceta mais subalternizada dos migrantes - aqueles com baixa escolarização, normalmente vindos de meios rurais e com o objetivo de ir para a Europa para fazer trabalhos braçais - esses filmes acabam colaborando com o estereótipo do migrante como uma pessoa muito pobre e sem formação acadêmica, o que nem sempre é o caso. Outro exemplo de imagem distorcida do migrante é a ausência feminina nos filmes que tratam sobre migração. Ainda que a quantidade de homens migrantes no caso senegalês ainda seja maior, a disparidade de gênero nesse aspecto tem diminuído cada vez mais (TEDESCO, 2017, p. 247).

Justamente por essa estigmatização do migrante enquanto um homem, normalmente pobre e pouco escolarizado, em busca de empregos braçais, o tema da migração vem se tornando cada vez mais presente nos discursos políticos em um contexto global. Com a iminência de catástrofes climáticas, muitas pessoas do Sul global tendem a emigrar de seus países em busca de melhores condições de vida. Esse é o caso do Senegal, mas também de vários outros países africanos, asiáticos e americanos. Por esse motivo, a retórica

os anos 2000, a população rural senegalesa diminuiu vertiginosamente em comparação à urbana. Para saber mais: TEDESCO, 2017.

⁴⁴ Em 2016 existiam 3 milhões de senegaleses espalhados por outros países do mundo. O destino principal é a França, mas também outros países do sul da Europa e vizinhos do continente africano. Ver: TEDESCO, 2017.

⁴⁵ Em 1994 o Franco da África Ocidental (CFA) perdeu 50% do seu valor de mercado em relação ao Franco francês. Isso motivou uma emigração enorme da juventude de vários países que utilizam o CFA como moeda para a França, entre eles o Senegal.

anti-imigração é cada vez mais comum nos discursos políticos da atualidade. Carregados de forte xenofobia, esses discursos veem na imigração um problema a ser resolvido através de políticas que dificultam a permanência dos migrantes nesses lugares, principalmente dos provenientes de países africanos. Isso faz com que seja cada vez mais necessário estudar o fenômeno migratório, suas raízes e consequências, para humanizar os imigrantes e evitar o discurso raso, xenofóbico e racista que dita muitas das políticas envolvendo a migração atualmente.

Desde o surgimento dos cinemas africanos na década de 1950, a migração foi um tema central. Essa primeira geração, muito influenciada pela cinematografia francesa, italiana, soviética, entre outras, tratou da migração africana para a metrópole a partir do prisma do realismo social. A estética surrealista de Mambéty inovou ao tratar do mesmo tema levando em consideração os anseios oníricos de uma juventude ao mesmo tempo moderna e tradicional. Por último, é importante ressaltar que o tema da migração foi, e é até hoje uma constante nas produções da cinematografia africana, demonstrando uma continuidade e relevância do tema até os dias de hoje.

3 TOUKI BOUKI E A METÁFORA DA MIGRAÇÃO AFRICANA

3.1 TOUKI BOUKI: DESCRIÇÃO DA OBRA

A análise de um filme pode ser feita de diversas maneiras, focando nos aspectos técnicos, internos, externos, sociais, estéticos, entre outros. Cada um desse tipo de análise favorece uma interpretação específica sobre o filme em questão, fazendo com que seja impossível esgotar uma obra cinematográfica em uma única análise (AUMONT; MARIE, 2004, p. 7). Sabendo disso, é importante fazer escolhas metodológicas que favoreçam a interpretação desejada de uma película. Sendo assim, nesse trabalho utilizaremos como metodologia a análise de conteúdo do filme para buscar questões específicas que se apresentam em *Touki Bouki*. Nessa abordagem, primeiramente deve-se buscar o tema do filme, para em seguida resumi-lo, identificar sequências importantes que abordam o tema principal, decompô-las e analisá-las, para só então retornar ao filme (PENAFRIA, 2009, p. 5). Dessa forma, partindo da película, trazendo reflexões externas e retornando ao filme, podemos evitar uma análise completamente subjetiva da obra, que seria pouco frutífera.

Ao tratar *Touki Bouki* como uma fonte histórica, buscamos compreender os aspectos mais importantes tratados no filme e assim contribuir para a apreciação da obra em sua complexidade. Afinal, o objetivo principal da análise de um filme é a melhor compreensão dele como um todo (AUMONT; MARIE, 2004, p. 10). Entretanto, é importante considerar o filme não só como um documento histórico, mas também agente da história (FERRO, 2010, p. 14). Com isso, podemos observar como esse filme foi relevante ao influenciar outras obras futuras, conforme já foi explicitado no segundo capítulo. Além disso, se tratando de um trabalho de história, essa pesquisa busca confrontar as informações trazidas no filme com outras fontes, para situar a película como um fruto de seu tempo e espaço de criação.

Ao utilizar a metodologia de análise de conteúdo do filme, o primeiro passo é identificar o tema principal. Esse tema é a migração dos jovens senegaleses para a França logo após a independência do Senegal da antiga metrópole. Ainda que esse tema norteie boa parte do filme, veremos como muitas passagens parecem ter pouco a ver com esse tópico. Isso se dá pela opção dos realizadores por fazer uma obra com várias camadas, cheia de relatos anedóticos que enriquecem a narrativa. Como veremos posteriormente, isso é uma característica comum nas tradições orais da África ocidental, muito presentes na obra de Mambéty. Todavia, antes de uma análise aprofundada sobre os diversos aspectos do filme, é

importante fazer um resumo mais abrangente da obra. Dessa maneira, é possível compreender a disposição das sequências analisadas em seu contexto geral, como partes de um relato mais amplo (PENAFRIA, 2009, p. 6).

O filme começa acompanhando um jovem pastor montado em um zebu, enquanto leva outros zebus. Na trilha sonora, temos uma flauta *peuhl*, tradicional do povo fula (BARLET, 2008). Em seguida, o jovem chega a um abatedouro industrial onde alguns zebus são assassinados de forma explícita e sistemática. A trilha sonora muda para um barulho industrial ensurdecido enquanto os animais são mortos. De volta para a cena do campo, o jovem sai sozinho montado em seu zebu, retornando ao som tradicional da flauta *peuhl*. Esse som se mistura com um barulho de uma moto, enquanto a cena corta para Mory, o protagonista do filme, em sua moto caracterizada com os chifres de um zebu no guidão. Já na moto, acompanhamos Mory na estrada passando por favelas de Dacar. Nessa sequência somos apresentados a alguns personagens vitais da obra, como o carteiro e Anta. Esse carteiro entrega cartas em várias casas até chegar na casa de Anta.

Recepcionado pela mãe de Anta, o carteiro diz não ter nenhuma carta do irmão dela, que está na França. A mãe, vendedora de tomates, dialoga com uma vizinha sobre como nada de bom vinha da França e que os filhos que partiam para lá não voltavam nem mandavam notícias. Ao mesmo tempo, Anta aparece estudando em condições muito precárias, sentada no sol tentando estudar enquanto ouvia um homem cantando louvores e uma criança chorando. Ela parte para a universidade e diz para a mãe avisar Mory que ela estaria lá. A mãe reclama de Mory e diz que ele não valia nada. Chegando na faculdade, alguns jovens revolucionários tentam convencer Anta a se juntar a eles, mas ela nega. Quando Mory chega lá, eles dizem que a culpa de ela não participar dos encontros da militância era dele e o agridem. Eles amarram Mory em seu carro e o levam pela cidade. Mambéty usa da montagem paralela⁴⁶ para alternar entre essa cena e outras duas. Enquanto Mory é levado pela cidade por seus agressores, Anta corre por um penhasco e um casal realiza o sacrifício de um bode. Essas três cenas ficam se alternando por vários minutos até que Mory aparece com Anta no penhasco, sem qualquer explicação sobre como se livrou dos alunos da faculdade.

Em seguida, eles conversam sobre fugir para a França de barco. Lá eles iriam fingir ter dinheiro, andar com as pessoas certas, para adquirir status e enriquecer através de

⁴⁶ A montagem paralela é uma técnica cinematográfica usada para dar a impressão de que duas ou mais cenas estão acontecendo simultaneamente. Todavia, em mais de um momento do filme Mambéty mostra cenas com montagem paralela que não podem estar acontecendo ao mesmo tempo, podendo significar memórias ou delírios dos personagens.

pequenos golpes. Mory diz que Anta viraria uma pessoa importante e depois voltaria para Dacar para ser presidente do Senegal.⁴⁷ No entanto, para poder partir para Paris eles precisariam roubar o dinheiro da passagem. Para isso, eles vão até o centro da cidade, mas no caminho encontram uma tia de Anta para quem Mory deve arroz. Ela o amaldiçoa por não ter pagado sua dívida. No caminho para o centro da cidade, Anta e Mory deliram sobre seu destino em Paris ao som de “Paris, Paris”, de Josephine Baker, na trilha sonora. Essa música se repete em vários momentos da trajetória do casal, principalmente quando eles estão na estrada imaginando seu futuro no paraíso terrestre, conforme canta Baker.

Na cidade, o primeiro crime de Mory é contra um apostador de cartas. Ele tenta jogar e acaba perdendo muito dinheiro, mas ao invés de pagá-lo, Mory sai correndo com os lucros do apostador. Quando é encontrado por um policial, Mory consegue suborná-lo com cigarros e fugir. Contudo, esse dinheiro ainda não era o suficiente para a viagem. Anta sugere um segundo golpe que consistia em roubar o dinheiro da premiação de um evento de Lamb. Esse evento usaria a verba arrecadada para construir um monumento em homenagem a Charles De Gaulle. No meio do evento, Anta e Mory conseguem roubar um baú onde estaria o dinheiro, mas dentro dele só encontram uma ossada humana. Em seguida, Mory planeja um terceiro golpe para arrecadar os fundos necessários para a viagem. Dessa vez, ele iria atrás de Charlie, um homem gay muito rico que flertava com ele. Ao fingir interesse em Charlie, Mory entra na casa dele e rouba muitas roupas, dinheiro e um carro pintado com as cores dos Estados Unidos.

Finalmente com dinheiro para a viagem, Mory começa a delirar se imaginando presidente do Senegal, um homem respeitável e que pagava suas dívidas. A caminho do porto de Dacar, a linha que separa o delírio da realidade começa a ficar cada vez mais tênue. Eles começam a ser perseguidos pela polícia ao serem denunciados por Charlie. Após comprar as passagens, eles vão até o porto e no momento de subir no barco, Mory lembra dos zebus indo para o abate. Essa é a sequência principal do filme, já que o barulho do navio é o mesmo do abatedouro do início. Incapaz de seguir viagem, Mory abandona Anta e sai correndo do porto, deixando que ela embarcasse para a França sozinha. Em sua corrida, Mory reencontra sua moto, que tinha sido roubada durante o filme. O homem que tinha roubado a moto se acidenta e quebra os chifres do guidão da moto. Por fim, Mory fica lembrando de momentos antigos, como o momento em que ele e Anta se planejavam para fugir para Paris. Ela segue sozinha no

⁴⁷ Ironicamente, até hoje o Senegal nunca teve como presidente uma mulher.

barco em meio a franceses que falam de forma muito estereotipada sobre o continente africano. Enquanto fica desolado, sem moto e namorada, Mory vê novamente o carteiro. Na última cena aparece mais uma vez o jovem Mory pastor do início do filme, representando o fim da narrativa, que se encerra exatamente com a mesma cena do início.

3.2 IMAGENS PARA UMA TRADIÇÃO ORAL AFRICANA

A influência das tradições orais africanas em *Touki Bouki* é evidente desde o título do filme. *Touki Bouki*, em Wolof, significa literalmente “A viagem da hiena”. A hiena do título, muito frequente nas obras de Mambéty, é um personagem importante de contos da região da África Ocidental.⁴⁸ Em apenas um artigo, a pesquisadora Denise Paulme catalogou vinte versões de contos similares envolvendo animais, principalmente a lebre e a hiena. Nesses contos, a hiena normalmente é enganada pela lebre (PAULME, 1975, p. 619). Ao utilizar artifícios como fingir estar doente, prometer banquetes e dissimular, a lebre engana a hiena e quase sempre cumpre seu objetivo principal, que é montá-la. Nesses contos, a hiena é descrita de forma pejorativa, como um animal glutão, covarde, que se aproveita da fraqueza alheia e não consegue resistir às tentações. De acordo com o próprio Mambéty, a hiena representa a mentira, a falsidade, sendo uma espécie de caricatura do humano (UKADIKE, 1999, p. 4).

Sendo assim, a hiena é um personagem desvalorizado em vários desses contos. Graças a sua incapacidade de resistir à tentação, ela sempre é enganada por um animal mais esperto. A figura do enganador, ou *trickster*,⁴⁹ que varia entre alguns animais como a lebre, a aranha, ou a tartaruga, tem o objetivo de enganar outro animal para se divertir com isso. Normalmente, o objetivo dessas burlas é unicamente caçar do animal enganado, que foi montado e quase sempre é humilhado em frente a um público de outros animais (PAULME, 1975, p. 624). Essas narrativas, presentes nos relatos orais de várias regiões, são contadas com o objetivo de mostrar uma moral da história. Com função semelhante à da fábula, elas trazem críticas a comportamentos dos animais, mas que dizem respeito a situações que podem ser vividas pelos ouvintes. Um exemplo dessas interpretações pode ser observado num conto da lebre e da hiena da região sul do atual Chade. Nesse conto, a hiena quer comer a lebre, mas é convencida por ela de que ganharia mais comida se fossem juntas a uma festa. No caminho, a

⁴⁸ Além de *Touki Bouki*, Mambéty também usa do personagem da hiena em *Hyènes*. O personagem da lebre também aparece no filme *La petite vendeuse de Soleil*.

⁴⁹ O *trickster* é um personagem comum a diversas culturas. Seu papel normalmente consiste em trapacear e fazer troça de outros personagens com o objetivo principal de zombar das regras estabelecidas.

lebre finge estar machucada e monta nas costas da hiena. Já na festa, a hiena é humilhada por ter sido cavalgada e é colocada em um estábulo. No entanto, no estábulo ela come dois veados que estavam lá e foge (PAULME, 1975, p. 625).

Nesse relato, podemos ver algumas críticas que podem ser atribuídas a atitudes de ambos personagens. A hiena, como sempre, é criticada por sua irracionalidade, gula e incapacidade de perceber que está sendo enganada. Todavia, a lebre também é passível de crítica graças a sua soberba em achar que poderia seguir humilhando a hiena colocando-a no estábulo, o que era mal visto. Outra interpretação pode ver na hiena um animal enganado e inocente, que buscou ajudar a lebre em um momento de fraqueza. Essas análises dependem da interpretação do público. Mais um ponto interessante para se observar nesse tipo de conto é a fuga da hiena. Apesar de sempre ser enganada, dificilmente ela morre, já que precisa aparecer em outros contos (PAULME, 1975, p. 621). Essa característica demonstra a circularidade desses relatos orais, que utilizavam os mesmos personagens para contar diferentes histórias. Ou seja, se a hiena morresse, não poderia aparecer na próxima história que seria contada em seguida.

Uma das formas de classificar esses contos é através do sistema Aarne Thompson. Essa classificação leva em conta os tipos de contos para fazer uma sistematização que agrupe histórias semelhantes. Um desses tipos, que se encaixa particularmente com a narrativa de *Touki Bouki*, é o grupo de contos em que o enganador começa e termina a história no mesmo ponto (WYNCHANK, 1998, p. 56). Além de reforçar o caráter cíclico da narrativa, esses contos apontam para a possibilidade de uma aventura não ter um final desejado, retornando ao começo de tudo. Sendo assim, as armadilhas feitas e as aventuras vividas culminam unicamente em um aprendizado para a vida do enganador, sem qualquer outro benefício pessoal que o diferencie do início da história.

Antes de focar no caráter cíclico da narrativa, é interessante observar como Mambéty utilizou desses personagens populares para dar outros significados a *Touki Bouki*. Seria exagero afirmar que o filme se trata de uma tradução de algum desses contos. Ainda assim, sua influência na criação do filme é inegável. É importante perceber como Mambéty usa desse imaginário da tradição oral, mas de uma forma que reinventasse os significados normalmente atribuídos aos personagens. Em entrevista, Mambéty relaciona a hiena do título com Mory (UKADIKE, 1999, p. 4). Dessa forma, ao invés de ser enganada, em *Touki Bouki* a hiena é quem usa de artimanhas e armadilhas para enganar os outros. Essa inversão dos papéis faz

com que muitos autores teorizem sobre quem é a hiena do título. Há quem afirme que a hiena é o povo,⁵⁰ a modernidade industrial,⁵¹ aqueles que foram enganados por Mory na narrativa,⁵² as elites senegalesas do pós-independência⁵³ e os franceses que persistiam no continente africano mesmo após o fim do colonialismo.⁵⁴ Acredito que não exista uma resposta definitiva para esses questionamentos, sendo mais importante reconhecer o fato de Mambéty utilizar dessas referências do que deduzir fielmente qual a interpretação dada pelo diretor.

Seguindo na linha de raciocínio de que Mory representa ou encarna a hiena, podemos nos questionar sobre qual é a viagem feita pela hiena no filme. Certamente, não é a viagem desejada para Paris. Uma das interpretações possíveis é que a viagem de Mory é a viagem do autoconhecimento (CHÉREL, 2015, p. 33). Em busca da liberdade e da fuga de Dacar, Mory teve a oportunidade de refletir sobre aquilo que era importante para ele, como ser reconhecido pelos outros, ser uma pessoa que se distingue da multidão e ser capaz de pagar suas dívidas. O fato de ter seguido no Senegal cria um final aberto para diferentes interpretações, característica importante dos relatos orais. Ao final, dependendo de quem ouça a história, pode-se interpretar que Mory fez tudo aquilo para nada, já que ele fica na mesma posição que estava no início. Por outro lado, podemos inferir que ao final Mory não é mais a mesma pessoa do início do filme e que os aprendizados trazidos pela narrativa foram essenciais para o seu desenvolvimento enquanto pessoa (WYNCHANK, 1998, p. 56). Para desenvolver esse assunto, analisaremos a sequência final do filme, em que Mory desiste de sua viagem para Paris.

⁵⁰ Na interpretação de Jérôme Baron, a hiena seria o povo, disposto a qualquer coisa para se livrar da situação em que se encontra. Ver: BARON, 2010.

⁵¹ Nessa interpretação a hiena era o neocolonialismo que se alimentava dos cadáveres do continente africano. Ver: DIA, 2008.

⁵² Desse ponto de vista, Mory seria o animal que usa de sua esperteza para se aproveitar dos outros. Ver: BARLET, 2008.

⁵³ Charlie seria um exemplo da elite gluttona que rapinava as riquezas do país enquanto boa parte da população passava dificuldade. Ver: WYNCHANK, 1998.

⁵⁴ Essa hipótese também é levantada em WYNCHANK, 1998.



Figura 3 – Mory desistindo de ir à Paris. Quadro de *Touki Bouki* (1973), 69'25". Mory com as roupas roubadas na casa de Charlie refletindo no último momento antes da viagem a Paris.

Nessa sequência podemos acompanhar aos poucos a construção da agonia de Mory que culmina na desistência da viagem. Primeiramente, Mambéty nos apresenta o navio *Ancerville*, que fazia a linha marítima de Dacar à Marselha. Em seguida, acompanhamos o diálogo de um casal de professores franceses que moravam em Dacar. Eles reclamam de não ter o que fazer com o dinheiro ganho no Senegal, já que lá não existia o mesmo refinamento que havia na França. Dizem que a arte africana é uma invenção de jornalistas europeus e que os africanos são crianças grandes. A ideia do consumo de arte e da aquisição de capital cultural para a diferenciação social é evidente. Antes mesmo da desistência de Mory, já começamos a ver o encontro do sonho idealizado de uma Paris idílica com os preconceitos que provavelmente ambos iriam enfrentar na capital francesa (UKADIKE, 1998, p. 53).

Posteriormente, os sons do porto de Dacar e do navio começam a se assemelhar muito com o barulho do abatedouro industrial do início do filme. Nesse ponto, ainda não vemos Mory e Anta na fila para entrar no barco. Ao chegar na ponte de acesso à embarcação, Mory escuta a corneta marítima do *Ancerville* e automaticamente remete aquele som ao mugido de um zebu. Com essa associação, Mory tem um *déjà vu* e retorna ao abatedouro

industrial de sua infância. Essa relação feita por ele demonstra a sua incapacidade de sair de Dacar naquele momento. Como é deixado claro em vários momentos do filme, desde a personalização de sua moto e o intuito de retorno ao Senegal após enriquecer na França, Mory é extremamente ligado à tradição e a sua origem de pastor. No momento da partida, ir para Paris significaria para ele a mesma coisa que um zebu indo para o abate (CHÉREL, 2015, p. 35). Exatamente quando ele transformaria seu sonho em realidade, ele percebe que a visão que ele tinha de Paris era idealizada e nada tinha de concreto.

Ao ver o conflito interno que se produz em Mory, Anta não tenta convencê-lo, apenas segue para o navio sozinha enquanto ele foge correndo do porto. Mais uma vez, a montagem paralela é usada para mostrar aquilo que Mory sentia. A sequência alterna entre a corrida de Mory e os zebrus lutando para permanecerem vivos no abatedouro. Após vários minutos alternando entre essas cenas, a corrida de Mory começa a alternar com a cena do homem que havia roubado a moto de Mory andando pela cidade. Essas duas cenas se intercalam até que o homem se acidenta de moto e Mory o encontra, recuperando seu veículo, agora danificado. Mory se senta em uma escadaria e fica refletindo, talvez sobre a perda da moto, talvez sobre a ida de Anta (DAYE, 2011, p. 5). Ele relembra algumas cenas vividas durante o filme e termina por lembrar de si mesmo quando criança guiando os zebrus, exatamente como no começo do filme.

Essa sequência é provavelmente a mais importante do filme, já que ela retoma os aspectos principais da circularidade da obra e também é central para o desenvolvimento do drama de Mory. Depois de passar o filme inteiro tentando arrumar dinheiro para a viagem, quando finalmente consegue, ele percebe que não pode sair de Dacar (KLEMMER, 2018, p. 3). A conexão de Mory com a terra e a capacidade de Anta de fugir sozinha serão mais explorados posteriormente.

Essa história utiliza de fórmulas comuns a tradições orais africanas, entre elas a fragmentação da narração, a recorrência à digressão e a interrupção do irracional em uma estrutura lógica narrativa (LORIMIER, 2015, p. 17). A fragmentação da narração é evidente em vários momentos do filme, como por exemplo a sequência que alterna entre três cenas distintas, sendo que Mory está presente em duas delas. Na cena de Mory na universidade, a montagem paralela sugere que Mory está amarrado no carro, ao mesmo tempo que está com Anta no penhasco e que um bode é sacrificado. Essas cenas não fazem sentido lógico na narrativa, mas justamente por isso remetem à forma como se contam as tradições orais, que

não necessariamente preenchem todas as lacunas em uma história (WYNCHANK, 1998, p. 56). A digressão é outra técnica comum à oralidade que se apresenta no filme, como já foi explicitado na sequência final, com Mory relacionando o navio ao abatedouro e o retorno a sua infância pastoril. Além disso, a presença do irracional na estrutura lógica da narrativa também é comum em ambos os casos, tanto no filme, quanto nas tradições orais. As cenas em que Mory e Anta devaneiam sobre seu futuro em Paris ao som de Josephine Baker são um exemplo disso também.

Outros elementos importantes que remetem à oralidade africana no filme são a recorrência de saltos temporais, intrigas secundárias, metáforas e o final aberto a diferentes interpretações (DIA, 2008). Os saltos temporais aparecem desde a primeira sequência, em que acompanhamos a transição de Mory como um jovem pastor para ele já adulto em sua moto. As diversas intrigas secundárias também dão um caráter abrangente para a obra, que está repleta de anedotas que não necessariamente têm uma função específica na história, mas são partes integrantes que fazem com que a obra tenha várias camadas. Um exemplo disso é a cena em que um homem foge de seu credor junto com Mory e Anta até o porto de Dacar. Essas cenas aparentemente desconexas são pontos que aproximam o público da história que está sendo contada. As metáforas envolvendo o personagem da hiena também são características típicas da oralidade africana. Por último, o final aberto a várias interpretações também é válido para *Touki Bouki* e as tradições orais com as quais a película dialoga (WYNCHANK, 1998, p. 56).

Quando se fala de tradições orais no continente africano, a figura do *griot* é incontornável. De acordo com as crenças populares, o *griot* é o guardião da memória de seu povo, o responsável pela palavra e pela transmissão de conhecimentos através da contação de histórias (LORIMIER, 2015, p. 14). Essa visão elogiosa tende a valorizar o papel do *griot* como essencial para a cultura de diferentes etnias africanas. Em *Touki Bouki*, o *griot* aparece em uma sequência emblemática do filme, logo após o roubo das roupas e dinheiro de Charlie.



Figura 4 – Delírios de grandeza de Mory. Quadro de *Touki Bouki* (1973), 57”45”. Mory com um charuto contando o dinheiro furtado e Anta com uma cigarrilha, ambos vestidos com as roupas da casa de Charlie.

Nessa sequência, acompanhamos o roubo que financia a viagem para Paris. Após o golpe frustrado no evento de Lamb, Mory se lembra de Charlie, um homem riquíssimo que flertava com ele anteriormente. Eles vão até a casa de Charlie, uma mansão com piscina e pedalinho à beira-mar, para visitá-lo. Charlie convida Mory para andar de pedalinho enquanto ouviam a música “*Plaisir d’amour*”, de Mado Robin, uma soprano francesa. A cena da casa de Charlie ao som de música erudita é um contraste completo com as cenas iniciais do filme que mostram as favelas de Dacar onde Anta mora (FISHER, 2019, p. 19). Charlie convida Mory para ir ao seu quarto, ele finge estar interessado e acaba indo. Assim como nos contos da lebre e da hiena, em que a lebre finge estar doente para ser carregada pela hiena e humilhá-la, Mory aparenta estar interessado em Charlie, mas apenas com o objetivo de roubá-lo (DAYE, 2011, p. 5). Ao entrar no banho, Charlie admite ter vários “meninos” de quem ele “cuidava”⁵⁵ e diz que Paris não era mais a mesma de sua época. Enquanto Charlie está no banho, Mory rouba algumas roupas e foge. Ao mesmo tempo, Anta furta dinheiro de uma bolsa abandonada na beira da piscina.

⁵⁵ A relação da homossexualidade de Charlie com a pedofilia é citada no filme duas vezes sem maiores reflexões. Dessa forma, o filme acaba corroborando com esse estereótipo que é muito utilizado para atacar as comunidades LGBTQIA+. Todavia, é importante contextualizar essa película no período e local em que foi produzida, na década de 1970 e em um país de maioria da população islâmica.

Em sua fuga, Anta diz ao motorista de Charlie que ele havia pedido para que eles fossem levados ao porto. Anta vai na moto e Mory vai no carro de Charlie, um Citroën conversível pintado com a bandeira dos Estados Unidos (SNELL, 2014, p. 132). Mory joga fora suas roupas antigas e fica nu no carro fazendo o sinal dos Panteras Negras com a mão em punho levantada. Anta segue na moto e vê um homem em cima de uma árvore seca que começa a gritar e a assusta. Ela cai da moto e entra no carro, deixando a moto para trás.

Nesse ponto, Mory começa a gritar do carro que era o *griot* da família M'bai.⁵⁶ Se autoproclamando *griot*, ele começa a fazer seu próprio elogio heroico. Ele diz que era o escolhido de Deus, e que venceria todos os seus adversários. Em seguida, se imagina em um desfile presidencial com Anta, em que ambos eram ovacionados pelo povo. Eles vão até o palácio presidencial do Senegal e recebem louvores em meio a bandeiras do Senegal e do Gabão. A seguir, Mory encontra Oumi, a tia de Anta para quem ele devia arroz. Ela assume o papel de *griot* e recomeça o elogio de Mory enquanto várias pessoas dançam e tocam instrumentos. Ela diz que ele é o filho pródigo que retorna aos seus súditos, que seu pai havia percorrido a savana e sua mãe trazido água ao mar. Afirma também que graças a ele, os abutres e as hienas não viriam. Prontamente, ela se aproxima do carro e Mory paga suas dívidas, o que faz com que Oumi continue o elogio e várias pessoas comecem a dançar em comemoração. De acordo com Paulin Soumanou Vieyra, em análise de *Touki Bouki*, a partir do roubo de Charlie até o fim do filme somos apresentados aos delírios de grandeza de Mory (WYNCHANK, 1998, p. 62). Ou seja, todas essas situações se passam na cabeça do protagonista e ele termina o filme sem pagar suas dívidas, ainda que delirasse com isso.

Em uma análise inicial dos devaneios de Mory, podemos perceber claramente que seu desejo era ser reconhecido pelas pessoas do seu entorno, sendo a ida para Paris só um meio para receber o reconhecimento que ele achava que merecia. Mory queria ser visto como um homem importante, íntegro e que paga suas dívidas. Todas essas coisas poderiam ser feitas ficando em Dacar, mas Mory só se dá conta disso ao final do filme. Ainda assim, é interessante perceber como Mambéty já vai dando pistas de que ao final Mory não conseguiria fugir do Senegal, já que todas as suas ambições estavam no país (DAYE, 2011, p. 7).

Entretanto, essa sequência é particularmente importante para evidenciar o papel das tradições orais na película, trazendo a figura do *griot* enquanto aquele que faz um elogio a

⁵⁶ Em nenhum ponto do filme esse nome é explicado, mas provavelmente se trata do sobrenome de Mory.

alguém, em geral, uma pessoa com uma posição dominante na sociedade. Conforme já foi dito anteriormente, o *griot* é o guardião da palavra e das memórias de um povo, mas também é o genealogista das famílias, conselheiro dos poderosos e personagem em suas próprias histórias (LORIMIER, 2015, p. 23). O *griot* faz a mediação entre os soberanos e seus súditos, através da contação de seus relatos orais. Ele normalmente transmite seus conhecimentos através da contação de histórias, mas também de músicas e danças, que são formas através das quais a sabedoria do *griot* é compartilhada (UKADIKE, 1994, p. 201). Tudo isso aparece na obra de Mambéty, com o elogio de Oumi, que canta os supostos feitos de Mory em uma roda, com várias pessoas, que tocam instrumentos e dançam. É notável observar o valor da ancestralidade de Mory no discurso elogioso de Oumi, que afirma que seu pai atravessou a savana e sua mãe trouxe a água para o mar, como se fosse uma forma de justificar a sua posição de poder graças aos laços sanguíneos.

Outro aspecto chave da figura do *griot* é o seu prestígio como guardião da palavra, mas que também tem o seu lado manipulador. Normalmente os louvores elogiosos são feitos mediante um pagamento e visam defender e bendizer o cliente. Além disso, o *griot* pode ser condescendente com aqueles que pagam melhor e difamar os adversários de seus financiadores (LORIMIER, 2015, p. 24). Novamente, o caso de Oumi no filme é emblemático: ela faz o discurso elogioso de *griot* após desfile presidencial e é quando Mory paga suas dívidas. No filme *Ceddo* (1977), Ousmane Sembène critica a figura do *griot* enquanto um bajulador que serve para justificar o poder dos dominantes e que seus relatos podem ser muito tendenciosos (LORIMIER, 2015, p. 24).

Ainda assim, a figura do *griot* já foi muito relacionada com a do cineasta, já que ambos buscam contar histórias através da oralidade e performances musicais ou de dança, para trazer reflexões ao seu público (UKADIKE, 1994, p. 201). Todavia, a vivência comunitária de acompanhar um relato de um *griot* difere muito da experiência de ir ao cinema ver um filme. Afinal, o cinema é uma indústria na qual se paga para ver uma película, enquanto as contações de histórias de um *griot* são feitas no espaço público e em geral para grande parte da população. Outro aspecto que diferencia as duas experiências é o fato do *griot* ser uma figura de autoridade, cuja palavra normalmente é ouvida e respeitada, diferentemente de um filme, que não possui tamanho prestígio com a população (MURPHY, 2000, p. 244-245). De qualquer forma, é possível afirmar que a figura do *griot* tem influência na obra de vários cineastas africanos, dentre eles, Mambéty (TCHEUYAP, 2011, p. 16).

3.3 O DILEMA ENTRE A MODERNIDADE TALÁSSICA E A TRADIÇÃO TELÚRICA

A tendência por ficar em sua terra natal, ou partir para novas regiões, em busca de melhores oportunidades de vida, passa por diversos aspectos, individuais e sociais. Esse dilema é apresentado em *Touki Bouki* no casal de personagens principais, Mory e Anta. Enquanto Mory, um vaqueiro, é extremamente ligado ao Senegal, ainda que passe boa parte do filme em negação de suas raízes, Anta, uma estudante, busca melhores oportunidades de vida na metrópole francesa. Nesse sentido, ainda que ambos sejam conectados à terra, um mais, outra menos, seus anseios estão na migração (BARLET, 2008). Assim, a falta de oportunidades para jovens como eles, obriga-os a escolherem entre a terra que conhecem e seus sonhos (KLEMMER, 2018, p. 5). Dessa forma, ambos são influenciados socialmente pelos fatores de atração ou de expulsão de Dacar, mas isso afeta o casal de maneira diferente, graças a suas trajetórias individuais.

Tratando do tema de atração ou expulsão de uma determinada região, neste trabalho usaremos os termos *push-pull factors*, herdeiros dos estudos da sociologia da migração. Um *push factor* seria uma tendência de um lugar a expulsar seus trabalhadores e jovens graças a suas condições sociais. Exemplos de *push factors* que estão presentes no filme são a seca, a falta de oportunidades de emprego para ambos, a desilusão com um futuro próspero em seu próprio país, entre outros. Já um *pull factor*, é a capacidade de atração de uma região por suas oportunidades de melhora de vida. No caso de Anta e Mory, eles veem Paris como um lugar com um melhor padrão de vida, um maior acesso à educação, melhores oportunidades de emprego e maiores salários. Ainda assim, na teoria de *push-pull factors*, cabe ao indivíduo ponderar quais são os pontos positivos e negativos de cada lugar e decidir individualmente se vale a pena, ou não, migrar (BRUMES, 2013, p. 16). Essa decisão individual, sem determinismo ou explicações fáceis, culminou na separação do casal no final do filme.

É interessante observar o caso particular de Mory na película. Em boa parte do filme vemos que ele é desprezado pelos personagens. Detestado por sua sogra, devendo arroz para a tia de Anta, sem qualquer prestígio dos colegas de faculdade da namorada, Mory parece ser uma figura socialmente desvalorizada. É quase como se fosse um estrangeiro dentro de seu próprio país (CHÉREL, 2015, p. 38). Com exceção do trecho em que somos apresentados aos devaneios de Mory, ele só é valorizado em duas cenas do filme: quando passa de moto pelas crianças, que o ovacionam, e quando encontra Charlie, que tem um interesse sexual nele. Fora

dessas situações, ele é estigmatizado e diminuído. Mesmo assim, Mory apresenta uma ligação inexplicável com a sua terra de origem. Talvez por ter tido uma profissão braçal desde a infância, Mory sente que está ligado com a terra e que dificilmente a abandonaria. Para tratar desse tópico, analisaremos a primeira cena do filme.



Figura 5 – Mory criança levando os zebus. Quadro de *Touki Bouki* (1973), 01'20".

Nessa sequência, vemos o jovem Mory levando diversos zebus para serem mortos em um abatedouro industrial. Ele aparece montado em um zebu, enquanto guia os outros animais, junto a outro trabalhador. Na trilha sonora, temos uma flauta *peuhl*, usada tradicionalmente pelo povo fula. Aparentemente, o diretor apresenta a estética de um filme rural que se passaria no interior do Senegal. Ainda acompanhando o jovem pastor, temos uma mudança na trilha sonora, que começa a reproduzir sons mecânicos muito altos. Essa mudança na trilha sonora antes da imagem já anuncia o que está por vir. Em seguida, vemos várias cenas documentais de um abatedouro industrial. Nelas, Mambéty não poupa detalhes da violência com que esses animais são mortos. Diferentemente de abatedouros de outras regiões, os trabalhadores cortam a garganta do zebu e o deixam sangrando até a morte, conforme é pregado pela lei islâmica.⁵⁷ Nesse momento, temos uma quebra de expectativa

⁵⁷ O consumo de carne só é permitido para muçulmanos caso o animal tenha sido morto à faca e deixado sangrando até a morte. No filme, esse processo é repetido no abatedouro industrial, estando de acordo com a Sharia, a lei islâmica.

com o que estava sendo mostrado anteriormente. No início, somos apresentados a um mundo rural e tradicional, mas que logo é substituído pela modernidade industrial representada pelo abatedouro (MURPHY, 2000, p. 243).

Em seguida, vemos Mory voltando sozinho em seu zebu, após sair do abatedouro industrial. Retorna com ele a flauta *peuhl* na trilha sonora. No entanto, novamente o som da flauta é interrompido para anunciar outra mudança, sempre precedida pelo som e seguida pela imagem. Dessa vez, ouvimos o barulho de uma moto acelerando e a cena muda para Mory, já adulto, em sua moto com guidão decorado por chifres de zebu. A posição dos dois personagens, Mory enquanto um jovem pastor e Mory na moto, indicam que são a mesma pessoa, em temporalidades diferentes. Sendo assim, Mambéty nos informa sutilmente de que Mory era o pastor do início do filme, sem recorrer a outros métodos mais explícitos. Com a estilização da moto, Mory apresenta um meio de transporte que é ao mesmo tempo tradicional e moderno, rural e urbano, africano e ocidental (CHÉREL, 2015, p. 38).

Nessa sequência inicial, já temos um indício do posicionamento do diretor acerca da dicotomia entre tradição e modernidade. Para Mambéty, não existe uma tradição africana intocada pela modernidade ocidental. Sendo assim, todos são influenciados por aspectos da tradição e da modernidade, inclusive Mory, o representante da tradição e aquele que fica no continente africano, priorizando seus laços tradicionais. Em nenhum momento do filme somos apresentados a uma idealização dicotômica da tradição africana em detrimento da modernidade ocidental. Muito pelo contrário, Mambéty passa boa parte do filme demonstrando que não existe uma modernidade em abstrato, sem a África, assim como não existe uma tradição africana que não seja influenciada pela modernidade. Assim como a moto de Mory, a realidade é mais ambígua que as dicotomias simplistas que separam a tradição africana da modernidade ocidental (MURPHY, 2000, p. 243).

Todavia, é importante perceber que a presença do abatedouro industrial é um exemplo de como a modernidade ia de encontro ao mundo tradicional africano. Em uma sociedade majoritariamente rural, como a senegalesa da década de 1970, a existência de um abatedouro industrial significa uma diminuição da mão de obra no campo. Provavelmente, a desilusão de Mory com seu emprego e a percepção de que só teria melhores possibilidades na vida indo para a França passa pela presença daqueles abatedouros industriais em sua infância, que inviabilizavam cada vez mais a sua profissão e a forma de vida tradicional. Esse aspecto, além de vários outros no filme, demonstra a importância do êxodo rural ocorrido nos anos

1960 e a concentração de grande parte da população senegalesa em Dacar (CHÉREL, 2015, p. 34).

Já no caso de Anta, permanecer no Senegal era ainda mais difícil, devido a sua condição de estudante e a percepção de que não teria futuro no próprio país. Logo no início do filme, Anta aparece estudando em condições pouco propícias para sua concentração. Sentada ao sol, ela tenta ler enquanto escuta uma prece, uma criança chorando, um avião decolando e a polícia chegando. Em decorrência disso, ela reclama e decide ir estudar na universidade. Com essa sequência, Mambéty nos mostra uma difícil realidade para estudantes universitários em Dacar. No próximo capítulo, abordaremos a revolta estudantil de maio de 1968 no Senegal, lutando por melhores condições e infraestrutura para as universidades senegalesas. Entretanto, já é possível adiantar que o filme foi gravado em um contexto de descontentamento estudantil com a realidade das universidades no Senegal. No caso de Anta, a falta de condições básicas para o estudo pode ser considerada como um *push factor* que a fez optar pela migração (KLEMMER, 2018, p. 1).

Ao final do filme, quando Anta resolve partir para a França sem Mory, ela demonstra que a ida para Paris era mais importante para ela do que seu relacionamento com ele. Provavelmente, ela sentia que seu futuro seria mais afetado que o dele ficando em Dacar. Nesse sentido, o mar representava a liberdade, mas também os riscos de tomar uma decisão tão drástica (KLEMMER, 2018, p. 3). Com esse desfecho, a obra apresenta duas possibilidades para uma juventude desiludida com seu futuro: a ida para a França, com o objetivo de tentar a sorte em um lugar mais propício para a realização de seus sonhos, ou a permanência no Senegal e o esforço por viver próximo de suas raízes mesmo em condições precárias (FLORES, 2012, p. 205). Sem um julgamento moral sobre qualquer um dos dois, Mambéty deixa que o espectador interprete qual decisão considera mais sábia. Há quem ache que a decisão correta é enfrentar o mar e partir, abrindo mão de sua terra, assim como existem aqueles que defendem que o melhor caminho é lutar para mudar a realidade do local onde nascemos.

Por último, Mambéty criou uma obra que dialogava muito com os filmes de faroeste norte-americanos. *Touki Bouki* é considerado por muitos um *road movie*, com diversas cenas na estrada, enquanto os dois personagens principais sonham com uma vida melhor (CHÉREL, 2015, p. 35). Esse imaginário hollywoodiano é mais um indício de que Mory nunca

conseguiria deixar o Senegal, já que o cowboy pertence à terra e está condenado a nunca deixá-la (KLEMMER, 2018, p. 4).

Dessa forma, é possível afirmar que *Touki Bouki* é uma metáfora para a migração africana em vários aspectos. Primeiramente, por tratar dos dilemas que perpassam uma juventude obrigada a escolher entre sua terra e melhores possibilidades de vida no além-mar. Além disso, existem diversos momentos do filme que dialogam com as tradições orais da África ocidental. Desde o título, passando pela circularidade da obra, a forma como foi contada, a valorização de personagens presentes em relatos orais e a participação da figura do *griot*, temos muitas amostras de como essa oralidade foi explorada por Mambéty. Sendo assim, mesmo que o filme não seja uma tradução cinematográfica de um conto popular, ele se encaixa enquanto uma obra que produz imagens para uma oralidade já conhecida (UKADIKE, 1998, p. 57). Infelizmente, essa obra acabou sendo mais reconhecida fora do Senegal que no seu próprio país de origem, ficando por muitos anos restrita a círculos de cinéfilos. Todavia, a recuperação dessas imagens e dessa tradição oral sem cair em uma falsa dicotomia entre modernidade ocidental e tradição africana é um dos motivos que faz com que *Touki Bouki* seja visto até hoje como um filme de vanguarda (FLORES, 2012, p. 202).

4 UMA JUVENTUDE AFRICANA ENTRE DACAR E PARIS

4.1 DACAR E A FRUSTRAÇÃO DOS SONHOS DA INDEPENDÊNCIA

A independência do Senegal foi um processo político gradual que começou a ser debatido com mais força a partir do fim da Segunda Guerra Mundial.⁵⁸ Com a participação dos países africanos nos contingentes de uma guerra que não era sua, os países europeus prometeram o fim do colonialismo assim que essa guerra acabasse (CANALE; BOAHEN, 2010, p. 192). A promessa de autodeterminação, assim como o fato de que muitos soldados serviram em regiões já independentes, como a Índia, fez com que os debates acerca da independência política fossem cada vez mais presentes nos países africanos, dentre eles, o Senegal. Cada vez mais, o discurso anticolonial ganhava adeptos, principalmente em Dacar, antiga capital da África Ocidental Francesa (TEDESCO, 2017, p. 242). A figura do colonizador começou a ser rechaçada, dando mais espaço para discursos pan-africanistas e nacionalistas, em um contexto cada vez mais insustentável para o colonialismo no continente africano.

Todavia, a promessa de independência foi adiada no imediato pós-guerra, com a justificativa de que os países europeus estavam destruídos e precisavam ser reconstruídos antes de acabarem com as colônias (CANALE; BOAHEN, 2010, p. 194). Isso culminou em mais alguns anos de luta para que finalmente ocorressem as independências na África Ocidental,⁵⁹ capitaneadas por Gana, de Kwame Nkrumah, em 1957. O principal motivo que levou as colônias inglesas a ganharem sua independência antes foi a resistência dos franceses em permitir que os africanos se autoidentificassem. A política de assimilação francesa dificultou o processo de independência de suas colônias (CANALE; BOAHEN, 2010, p. 207).⁶⁰

⁵⁸ A região que hoje corresponde à República do Senegal foi, durante o período colonial, parte integrante da África Ocidental Francesa. Entre os anos de 1895 e 1958 o Senegal foi um território francês.

⁵⁹ É importante não generalizar o colonialismo e as independências em África como se tivessem ocorrido em todo o continente da mesma forma. Regiões como a Etiópia foram colonizadas por um curto período de tempo. Outras regiões tiveram sua independência da Europa muito cedo, como a África do Sul, no início do século XX. Em outros casos, existiam colônias de países africanos, como a Namíbia, colônia da África do Sul até 1990. Nos países da África setentrional, como o Egito e a Tunísia, o colonialismo acabou mais cedo que na África Ocidental. Em outros, como na Argélia e no Quênia, houveram guerras de independência. Neste trabalho, abordaremos especificamente o fim do colonialismo na região da África Ocidental Francesa, analisando o caso particular do Senegal.

⁶⁰ O assimilacionismo cultural francês foi uma política utilizada desde o período colonial para homogeneizar características do que significava ser um cidadão francês. Na teoria, esse discurso prega a horizontalidade e igualdade, mas na prática foi utilizado para diminuir a importância de práticas culturais das regiões coloniais.

Contudo, com o retorno de Charles de Gaulle para a presidência da França, em 1958,⁶¹ foi criada a Quinta República Francesa e a Comunidade Francesa,⁶² ao estilo da *Commonwealth*, no caso das ex-colônias britânicas. Nesse contexto, cada região colonial foi convidada a votar para decidir se queriam fazer parte da Comunidade Francesa ou não. O primeiro país a votar pelo “não” à Comunidade e conseguir sua independência foi a Guiné, de Sékou Touré, em 1958. Enquanto isso, o Senegal integrou a Comunidade Francesa por alguns meses até sua saída, em janeiro de 1959. No entanto, essa saída não é tida hoje como a independência do Senegal, já que sua saída foi em conjunto com o Mali na Federação do Mali (M'BOKOLO, 2011, p. 651).⁶³ Dessa forma, o Senegal consegue sua independência da França sem um conflito armado, nem guerras civis, através da diplomacia. Essa independência “ganha” por meio da política e a manutenção de boas relações entre a França e o Senegal renderam várias consequências. Dentre as positivas, a manutenção de uma política econômica sem rugas com o principal parceiro comercial senegalês, a França. Já o lado negativo é a separação da independência política da independência econômica, que dificilmente seria alcançada em uma situação de tanta proximidade dos dois países (ADEDEJI, 2010, p. 478).

Com o advento da independência senegalesa, em 1960, inaugura-se uma nova fase, repleta de promessas sobre o futuro e de mudanças com relação à forma como se fazia política no país. É o início da fase pós-colonial,⁶⁴ de acordo com Stuart Hall. O pós-colonial é um conceito que busca compreender a transição da era dos impérios para o momento da pós-independência e a identificação das novas relações e disposições do poder na nova conjuntura (HALL, 2003, p. 107). Os países africanos conseguiram suas independências em um contexto marcadamente tenso na geopolítica global, no auge da guerra fria.⁶⁵ Num mundo

Assim, em nome de uma suposta integração francesa, os africanos deveriam abrir mão de seus aspectos culturais próprios e aderir a valores, a língua e uma cultura francesa. Ver: FANON, 2008, p. 34.

⁶¹ Ele já havia sido presidente da França entre 1944 e 1946.

⁶² A Comunidade Francesa foi criada para substituir a União Francesa, símbolo da Quarta República, criada em 1946 para gerir o território francês, que na época incluía vários países africanos. A substituição de uma organização política pela outra era uma tentativa de evitar que os países africanos se tornassem independentes, argumentando que a Comunidade Francesa concederia mais direitos aos seus membros do que existia na União Francesa. A guerra de independência da Argélia manchou muito a imagem da União Francesa, que tentava manter o império colonial de diversas formas e a criação da Comunidade Francesa foi uma delas. Ver: CANALE; BOAHEN, 2010, p. 212.

⁶³ A Federação do Mali foi gestada em um período de efervescência das ideias pan-africanistas no continente africano. O Sudão Francês, nome da região do Mali no período colonial, integrou com o Senegal a Federação do Mali com o objetivo de unificar regiões culturalmente próximas. Todavia, essa união durou pouco tempo, se desfazendo em 1960 e culminando na independência dos dois países, Senegal e Mali.

⁶⁴ O termo pós-colonial faz referência à centralidade do colonialismo nos estudos sobre o continente africano. A opção por esse conceito remete à compreensão de que esse período foi essencial para o entendimento da África contemporânea e que muitas das dinâmicas existentes no período colonial foram modificadas, mas não abolidas.

⁶⁵ Vale lembrar que em 1960, junto com o Senegal, 17 outros países africanos conseguiram suas independências.

dividido entre as duas potências, esses novos países tiveram que integrar-se em um sistema econômico global que era muito mais complexo que durante o período colonial, em que boa parte do comércio era feito com a metrópole (M'BOKOLO, 2011, p. 630).

Evidentemente, existia o grupo de países que se consideravam “não-alinhados”, conforme o que foi definido na Conferência de Bandung, em 1955⁶⁶. Entretanto, apesar de se considerar um país não-alinhado, o Senegal estava mais próximo do bloco ocidental, já que se colocava ao lado da França em boa parte das discussões. No caso da relação entre França e Senegal, boa parte dos autores é categórico ao afirmar que as políticas de cooperação e integração entre os dois países culminaram em uma relação neocolonial que foi pouco proveitosa para o Senegal independente (CHÉREL, 2015, p. 34). Com uma cooperação cada vez menor entre os países africanos, grande parte do comércio de cada uma das ex-colônias era com a França.⁶⁷

No caso senegalês, a relação desigual entre os dois países é palpável. Mesmo após a independência, grande parte dos capitais privados do Senegal eram de propriedade francesa (ADEDEJI, 2010, p. 477).⁶⁸ Além disso a antiga metrópole também financiava o desenvolvimento, fornecia assistência técnica e ajuda financeira em um Senegal que continuava rural, sem grandes indústrias e dependente da exportação de produtos primários, como algodão, amendoim e gado, muito próximo da realidade que apresentava no período colonial (TEDESCO, 2017, p. 243). Outro ponto importante, é a presença de órgãos monetários internacionais, como o FMI e o Banco Mundial, que emprestavam dinheiro a juros altíssimos e contribuía cada vez mais para o endividamento dos países africanos.⁶⁹

⁶⁶ A Conferência de Bandung foi um evento organizado na Indonésia que teve como objetivo a definição de como os países do chamado Terceiro Mundo se colocariam em um contexto global marcado pela guerra fria. Formado principalmente por ex-colônias asiáticas e africanas, essa conferência estabeleceu que um posicionamento equidistante das duas potências, chamado de não-alinhamento, seria a melhor forma de evitar políticas neocoloniais.

⁶⁷ O fim do colonialismo colocou em choque dois discursos diferentes que estavam em voga na época das independências: o pan-africanismo e o nacionalismo africano. Enquanto alguns políticos eram favoráveis a uma união africana em grandes federações para fazer frente às potências mundiais e saírem juntos da condição colonial, como Kwame Nkrumah em Gana, outros eram favoráveis a uma formação nacional única, como o costa-marfinense Félix Houphouët-Boigny. Graças à decisão de manter as fronteiras coloniais como estavam, para evitar disputas de terras que culminariam em guerras entre os jovens países africanos, rapidamente a região da antiga África Ocidental Francesa se balcanizou em uma dezena de países pequenos e que pouco dialogavam entre si. Obviamente, essa divisão também era instigada pela antiga metrópole, pelo maior poder de coerção que teria quando lidasse com países menores. Ver: D'ALMEIDA-TOPOR, 1996, p. 35.

⁶⁸ Os capitais franceses dominavam 70% das empresas comerciais, 80% das indústrias e 56% dos bancos senegaleses. Ver: BLUM, 2012, p. 158.

⁶⁹ Com a independência e a necessidade de modernização do campo, vários países africanos pediram empréstimos ao FMI para financiar a compra de materiais e adaptar os produtos ao padrão de exportação necessário no mercado mundial. Isso culminou em uma presença cada vez maior de organizações globais que minavam a possibilidade de independência econômica dos países africanos. Em alguns países foram criadas

Nesse sentido, vale o questionamento sobre quais foram as mudanças reais trazidas pelo advento da independência política do Senegal. Afinal, durante o período de luta pela independência e nos discursos iniciais do novo país, foram prometidas várias mudanças que acabaram não ocorrendo. Para analisar isso, temos como exemplo o filme *Une nation est née* (1961), de Paulin Soumanou Vieyra.⁷⁰ Nessa obra, Vieyra conta a história do Senegal de forma alegórica, do passado agrário até a independência. Desde o período pré-colonial, passando pelo período colonial, descrito como a “grande noite”, o Senegal nascia como uma terra de liberdade e fraternidade. Essa terra, seria construída com o trabalho de cada um para que todos aproveitassem dela conjuntamente. No entanto, para atingir o período de felicidade e fartura que era prometido, era necessário primeiro um período de esforço coletivo e sacrifício. Vieyra encerra sua obra com a frase “Um povo, um objetivo e uma fé”.⁷¹

Essa obra representava algumas das várias promessas feitas no contexto de descolonização. Contudo, essas promessas podem ser contrastadas com a obra de Mambéty, feita 13 anos após a independência, mas que apresentava um Senegal muito diferente daquele que foi prometido. Em *Touki Bouki* vemos um país assolado pela seca⁷², com disputas por água, com uma polícia corrupta e com boa parte da população vivendo em uma situação de informalidade. Dessa forma, somos apresentados a um contexto que deve muito ao período colonial, mas não só a ele. A permanência em um modo de produção que favorecia a exportação de produtos primários, a monocultura e a falta de industrialização foram políticas mantidas pelo governo de Senghor como presidente do Senegal, em uma continuidade com a forma como se fazia política no Senegal desde o período colonial (CHÉREL, 2015, p. 36).

Nesse ponto, é importante aprofundar o debate acerca de Léopold Senghor, o primeiro presidente senegalês, que ficou no poder entre 1960 e 1980. Sua carreira política começou ainda no período colonial, quando foi deputado pela Assembleia Nacional Francesa

políticas de austeridade chamadas Planos de Ajustamento Estrutural, que exigiam um menor investimento público em áreas vitais para o desenvolvimento, como saúde, educação e criação de empregos, com o argumento de que era necessário pagar a dívida externa. Essas políticas levaram a uma maior desigualdade e uma deterioração das condições de vida das populações. Ver: M'BOKOLO, 2011, p. 645.

⁷⁰ É importante lembrar que Vieyra era funcionário de Estado no Senegal e o cinegrafista oficial do governo de Senghor no período da independência.

⁷¹ Curioso observar a menção da fé ao final da película, já que o Senegal é um país majoritariamente muçulmano, mas à época era governado por Léopold Senghor, um político notadamente cristão.

⁷² A região do Sahel, que inclui o Senegal, foi atingida por um período de seca extrema no final da década de 1960 e no início da década de 1970. Durante as filmagens de *Touki Bouki*, em 1972, o Senegal passava por um dos piores períodos da seca e isso é mostrado em alguns pontos do filme. No primeiro diálogo em que Mory e Anta conversam sobre fugir para Paris, Mory diz que na capital francesa eles “engordariam no período da seca”. Em seguida, na primeira cena em que a trilha sonora apresenta “Paris, Paris”, é justamente mostrando imagens da paisagem desertificada.

entre 1948 e 1958. Já na época, era líder do partido político UPS⁷³ (União Progressista Senegalesa), que lutava pela independência do Senegal e defendia o nacionalismo. Com o advento da independência, Senghor, que já era o político mais influente no contexto senegalês, foi eleito como o primeiro presidente da nova república. Entretanto, a política praticada por Senghor como governante do Senegal foi diferente das promessas feitas durante o período da independência (ZERBO; MAZRUI; WONDJI; BOAHEN, 2010, p. 566).

O primeiro aspecto controverso do governo de Senghor é que ele se dizia socialista, mas de um socialismo africano, que diferia do socialismo científico em vários pontos. Entre eles, Senghor era partidário de um socialismo que não desconsiderasse a religião como um fator importante. Para ele, assim como para Kwame Nkrumah, não existia contradição entre ser socialista e acreditar em Deus, no contexto africano (ZERBO; MAZRUI; WONDJI; BOAHEN, 2010, p. 583). O socialismo africano, para Senghor, era um socialismo de vida nas comunidades agrárias do período anterior à colonização.⁷⁴ Essa concepção levava a uma política quase paradoxal de se autoproclamar socialista, mas ao mesmo tempo ser anticomunista (D'ALMEIDA-TOPOR, 1996, p. 66). Outra característica importante do socialismo africano de Senghor era sua capacidade de conciliação com a França e com o mundo árabe. Para muitos, a política conciliadora com a França configurava o governo de Senghor como um governo conservador, mesmo se autoproclamando socialista (ZERBO; MAZRUI; WONDJI; BOAHEN, 2010, p. 584). Outros autores, consideram o governo senghoriano como clientelista e patrimonialista.⁷⁵

Ainda assim, o Senegal de Senghor era visto como uma exceção democrática no contexto geral dos países africanos após as independências. Com alguns períodos de multipartidarismo, eleições frequentes, liberdade de imprensa, laicidade, ausência de golpes militares e guerras civis, o Senegal era tido como um exemplo, quando comparado com alguns de seus vizinhos (GUEYE, 2006, p. 268). No entanto, um caso emblemático do

⁷³ Esse partido foi importantíssimo na história senegalesa. Entre 1960 e 1974 foi o partido que governou o país. Em 1974, ele foi transformado em PS (Partido Socialista), seguindo no poder até 2000, constituindo um mandato de 40 anos no Senegal.

⁷⁴ Senghor via o marxismo como uma teoria europeia que desconsiderava os africanos. Também via na luta de classes uma imposição alheia à realidade africana. No entanto, considerava as críticas ao capitalismo vindas das teorias marxistas como válidas, o que fazia com que ele tivesse um posicionamento ambíguo em relação ao marxismo científico. Ver: DURÃO, 2022, p. 138-148.

⁷⁵ O patrimonialismo no continente africano difere da interpretação brasileira do conceito. De acordo com Abdoulaye Gueye, um governo patrimonialista é um governo com pouca transparência nos gastos públicos, com a ideia de um partido único, que tutela sindicatos, que assume uma posição paternalista com a população e que prioriza uma elite já enriquecida (GUEYE, 2006, p. 280). No caso de Senghor, algumas dessas premissas são aplicáveis. Senghor declarou o UPS como partido único no Senegal entre 1966 e 1974. Além disso, a tutela de sindicatos também foi uma prática no governo de Senghor. Ver: BLUM, 2012, p. 157.

governo de Senghor foi a prisão de seu primeiro-ministro em 1962.⁷⁶ Supostamente, o primeiro-ministro Mamadou Dia foi preso por tramar um golpe de Estado e condenado à prisão perpétua.⁷⁷ Até hoje, esse caso levanta polêmicas devido à falta de provas na acusação (M'BOKOLO, 2011, p. 659). Em seguida, o regime senegalês passou de uma república parlamentar, para uma república presidencialista, aumentando os poderes de Senghor. Outro caso notável foi o assassinato do militante político Omar Blondin Diop, na prisão da Ilha de Gorée, em 1973.⁷⁸

Em contrapartida, Senghor também foi um dos presidentes africanos que mais investiu em cultura em seu país (M'BOKOLO, 2011, p. 677). Durante seu governo, Dacar foi sede do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, realizado em 1966, que foi um marco para o pan-africanismo (D'ALMEIDA-TOPOR, 1996, p.47). Com esse panorama geral sobre alguns aspectos dos primeiros 13 anos do governo de Senghor, podemos compreender melhor as críticas feitas por Mambéty em sua filmografia. Claramente, Senghor foi um presidente que deixou um legado complexo e ambíguo, o que é retratado em *Touki Bouki*. Apesar das críticas ao governo de Senghor, esse filme foi financiado a partir das instituições de fomento cultural criadas no governo dele (FLORES, 2012, p. 202).

Muitas das expectativas criadas em torno da independência e do governo do presidente-poeta da Négritude foram frustradas nos anos iniciais do novo governo, devido à série de continuidades e às poucas rupturas que podiam ser observadas na prática. Para grande parte da população, principalmente os jovens, o sentimento de desencanto era evidente (M'BOKOLO, 2011, p. 630). É esse sentimento de desencanto da juventude que é tão bem representado por *Touki Bouki*.

4.2 OS JOVENS AFRICANOS E A MIGRAÇÃO

Ao tratar do tema da juventude, é importante esclarecer o que se entende pelo conceito. Afinal, não existe uma juventude abstrata, universal, mas sim juventudes construídas social e historicamente (CARDOSO; SAMPAIO, 1995, p. 18). Sobre isso, é interessante observar que para alguns autores a juventude pode ser mais ou menos particular.

⁷⁶ Entre 1960 e 1962 o Senegal foi uma república parlamentar aos moldes franceses, com um presidente e um primeiro-ministro. Ver: M'BOKOLO, 2011, p. 659.

⁷⁷ Dia foi libertado em 1974, assim como todos os presos políticos senegaleses até então, mas sua influência política nunca voltou a ser a mesma.

⁷⁸ Diop foi um ativista político que participou do maio de 1968 francês e também apareceu no filme *A chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard. Ver: BLUM, 2012, p. 153.

Quando analisamos os movimentos sociais encabeçados pela juventude na década de 1960, podemos concluir que existe uma juventude enquanto grupo social, e que ela tem demandas em comum, mesmo em diferentes lugares e contextos históricos. Por outro lado, se observarmos algum grupo em sua especificidade, percebemos que a relação com a sua realidade própria é muito mais relevante que aspectos gerais de uma juventude abstrata (CARDOSO; SAMPAIO, 1995, p. 14).

Pierre Bourdieu faz vários apontamentos sobre o conceito de juventude. Para ele, juventude não é mais que uma palavra vazia de significado por si só (BOURDIEU, 1983, p. 112). As divisões entre as idades são arbitrárias⁷⁹ e normalmente feitas pelos adultos, justamente para circunscrever os jovens em um ponto abaixo nas hierarquias das relações de poder. Assim, a idade biológica e a idade social são coisas distintas. Outro ponto, é que ser jovem é sempre um conceito relacional, ou seja, se usa em diálogo com outros conceitos arbitrários, como a velhice ou a infância (BOIS; RAJAONAH; TISSEAU, 2016, p. 15). No geral, todos esses conceitos são usados para delimitar aspectos que não são específicos de uma etapa da vida, mas características humanas (BOURDIEU, 1983, p. 112).

Além disso, outro conceito problematizado por Bourdieu é a adolescência. De acordo com o sociólogo, a adolescência é o período da irresponsabilidade provisória, em que as pessoas são adultas para algumas coisas, mas crianças para outras (BOURDIEU, 1983, p. 114). Ademais, esse conceito foi inventado há relativamente pouco tempo⁸⁰ e corresponde a um grupo social restrito, o dos jovens que normalmente são estudantes. Com a maior democratização da escola e com mais pessoas tendo o privilégio de ter uma adolescência, os movimentos sociais encabeçados por jovens foram se tornando mais relevantes e frequentes. Com uma compreensão cada vez maior do mundo e sem a carga horária de trabalho que acompanha e limita a vida adulta, os jovens são normalmente grupos questionadores e que acompanham ativamente as mudanças sociais (CARDOSO; SAMPAIO, 1995, p. 17).

Assim, os movimentos de contracultura do final da década de 1960 como o movimento Hippie, o maio de 1968, as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, as manifestações contra a guerra do Vietnã, a Primavera de Praga, entre outros, são movimentos com participação massiva de jovens (CARDOSO; SAMPAIO, 1995, p. 20). Era um contexto

⁷⁹ Uma pessoa de 14 anos pode ser um adolescente no Brasil, mas pode ser um adulto no Níger, onde a idade média da população é de 14,9 anos.

⁸⁰ O conceito de adolescência data do século XIX e é o período entre a infância e a vida adulta em que os jovens não são obrigados a trabalhar para sustentar seus lares. No contexto africano, ele foi importado da Europa na época da colonização. Ver: BOIS; RAJAONAH; TISSEAU, 2016, p. 14.

global de reivindicações de jovens estudantes que teve seus representantes em todos os continentes, notadamente na África. Todavia, antes de compreender como esses movimentos influenciaram as manifestações africanas, é necessário estabelecer o que significava ser jovem na África na década de 1960.

É difícil fazer uma definição geral sobre a juventude africana devido à multiplicidade de situações e contextos existentes. Em alguns casos, existem rituais de transição da infância para a vida adulta em sociedades tradicionais. Uma definição possível para juventude é “uma força social emergente e ativa que constitui e é constituída pela sociedade em que vive e busca modificá-la” (BOIS; RAJAONAH; TISSEAU, 2016, p. 14).⁸¹ No entanto, com a colonização e as independências, novos aspectos foram sendo relevantes na formação dos jovens africanos, como a escolarização, o desemprego em meios urbanos e o enorme crescimento populacional (BOIS; RAJAONAH; TISSEAU, 2016, p. 13). Isso dificulta a existência de um período como a adolescência para a maioria desses jovens. Um exemplo disso está no próprio filme de Mambéty. No caso de *Touki Bouki*, é difícil afirmar que Mory teve uma adolescência, já que trabalhou como pastor desde a infância, o que faz com que a linha que separa a infância da idade adulta seja mais tênue no caso dele.⁸²

Outro exemplo está no filme *Taw* (1970), de Ousmane Sembène. Nessa película, vemos a luta do jovem Taw para encontrar um emprego no porto de Dacar. Sem dinheiro, ele resolve buscar trabalho, mas acaba descobrindo que para ganhar o posto no porto era necessário pagar para entrar lá e oferecer seus serviços. Paradoxalmente, ele precisava de dinheiro para conseguir um emprego que lhe desse dinheiro. Para conseguir a soma necessária, ele vende uma calça de sua mãe. Entretanto, voltando ao porto, ele descobre que os postos de trabalho já estavam lotados e que ele havia pagado o valor da entrada para nada. Ao final, Taw retorna para casa frustrado e sem trabalho. Com essa obra, Sembène critica o contexto geral de desemprego e desamparo da juventude senegalesa nos primeiros 10 anos da independência do Senegal (VIEYRA, 2012, p. 121). Assim como Taw e Mory, vemos nas obras cinematográficas senegalesas desse período outros exemplos de uma juventude que se

⁸¹ Essa definição entra em conflito com a definição de Bourdieu, que afirma que o termo juventude é muito generalista. Para ele, existe uma juventude rural, uma juventude urbana, uma juventude operária, juventudes estudantis, entre outras. Dessa forma, o principal aspecto em comum de todas essas juventudes é o conflito geracional entre os jovens e os adultos. Ver: BOURDIEU, 1983, p. 112-121.

⁸² Começar a trabalhar cedo e abdicar da adolescência também é um rito de passagem para a vida adulta. Ganhar dinheiro permite aceitação social, impressionar colegas, amigos e possíveis pretendentes, além de permitir uma maior independência dos pais. Ver: BOURDIEU, 1983, p. 115.

sente desamparada pelo Estado (MAMBU, 2018). Para muitos desses jovens, como Mory e Anta, a esperança de um futuro próspero estava na emigração.⁸³

Essa juventude desamparada foi profundamente afetada pelo contexto global de reivindicações estudantis dos anos 1960. No caso senegalês, o maio de 1968 foi um evento importante que se insere num contexto geral de outras manifestações no continente africano. Entre elas, podemos citar a Revolução dos Três Gloriosos, no Congo-Brazzaville, em 1963 e o maio malgaxe, em Madagascar no ano de 1972 (BLUM, 2012, p. 146). Essas três manifestações estudantis são exemplos de como a juventude africana estava conectada com os debates internacionais. Assim como no caso francês, o maio de 1968 senegalês foi reprimido com severidade pelo governo de Senghor. De acordo com ele, as manifestações eram uma importação descontextualizada de uma revolta francesa que pouco tinha de conexão com o Senegal. Todavia, as semelhanças nos sistemas universitários, a circulação de ideias entre os dois países e os cortes de verbas fizeram com que esse não fosse um movimento importado da metrópole, mas sim um movimento com demandas genuínas e próprias (BLUM, 2012, p. 144).

O sistema universitário senegalês foi criado aos moldes do sistema universitário francês. A própria Universidade de Dacar foi criada ainda no período colonial, configurando uma universidade francesa no Senegal.⁸⁴ Essa proximidade dos dois modelos também era uma imposição francesa, já que para validar os diplomas senegaleses na França, as universidades senegalesas eram obrigadas a ter o mesmo currículo que as francesas (BLUM, 2012, p. 150). Isso fez com que os cortes de verbas feitos durante a Reforma Fouchet,⁸⁵ nas universidades francesas, também fosse aplicado às senegalesas. Em um contexto de repressão política e de partido único no Senegal,⁸⁶ os estudantes resolveram entrar em greve em maio de 1968, aproveitando o contexto de reivindicações estudantis que estava acontecendo também na França. Em seguida, alguns sindicatos aderiram à greve, que foi reprimida. A repressão

⁸³ No contexto da independência, a emigração para outros países também era um rito de passagem para a vida adulta e uma forma de ser respeitado. Ver: TEDESCO, 2017, p. 247.

⁸⁴ Hoje conhecida como UCAD (*Université Cheikh-Anta Diop*).

⁸⁵ A Reforma Fouchet foi uma política de corte de verbas das universidades francesas aplicado a partir de 1966. Batizado em nome do Ministro da Educação da época, Christian Fouchet, essa reforma foi um dos motivos que levou os estudantes franceses às ruas para protestarem.

⁸⁶ Vale lembrar que o Senegal teve a UPS como partido único entre 1966 e 1974. Além disso, a crise da prisão de Mamadou Dia, primeiro-ministro senegalês até 1962 também era vista como um passo na escalada de poder de Senghor. Também é importante ressaltar que alguns partidos políticos, como o PAI (Partido Africano da Independência), de orientação maoísta, foram colocados na ilegalidade por Senghor. Vários membros clandestinos desse partido participaram do maio de 1968 senegalês. Todos esses aspectos foram relevantes no começo da greve, já que os estudantes e os sindicalistas eram a maior oposição do governo, na ausência de outros partidos políticos. Ver: BLUM, 2012, p. 148.

motivou mais setores a entrarem na greve, culminando em uma greve generalizada em Dacar por alguns dias. Sem conseguir entrar em um consenso com os universitários, Senghor ordenou que a polícia entrasse nas universidades e acabasse com a rebelião. Sem sucesso, o presidente senegalês chegou a pedir ajuda para o exército francês (BLUM, 2012, p. 152). Em um artigo que trata especificamente do maio de 1968 senegalês, Françoise Blum fez uma lista cronológica dos principais acontecimentos do movimento:

17 de novembro de 1967: Manifestação de apoio ao povo vietnamita.⁸⁷

18 março de 1968: Primeira mobilização do movimento estudantil contra a diminuição do valor das bolsas.⁸⁸

12 de maio de 1968: Manifestação organizada pelo movimento estudantil pedindo o fim do regime atual.

27 de maio de 1968: Greve geral dos estudantes de todos os níveis, ocupação da universidade de Dacar.

28 de maio de 1968: Alguns setores como médicos, farmacêuticos e dentistas aderem à greve geral.

29 de maio de 1968: Invasão da polícia na universidade. Prisão de estudantes e envio dos mesmos para campos militares.⁸⁹ Estudantes declaram greve por tempo indeterminado.

30 de maio de 1968: Senghor discursa na rádio e pede ajuda do exército francês.

31 de maio de 1968: Greve total em Dacar.

1 de junho de 1968: Começo das negociações;

9 de junho de 1968: Liberação dos presos políticos;⁹⁰

6 de setembro de 1968: Começo das negociações com os estudantes (BLUM, 2012, p. 151-152).

A repressão do governo de Senghor contra os estudantes foi um golpe na popularidade de seu governo. Afinal, ele sempre foi visto como um presidente que valorizava os estudantes e o ensino, configurando uma postura contraditória para com seu eleitorado

⁸⁷O maio de 1968 senegalês foi marcado por manifestações que tratavam de temas internos, como os cortes nas bolsas, mas também de tópicos internacionais. Os principais exemplos disso eram as manifestações contra a guerra do Vietnã, pelo fim do Apartheid na África do Sul e contra o golpe de Estado que Kwame Nkrumah tinha sofrido em Gana em 1966.

⁸⁸ As bolsas estudantis foram cortadas pela metade em 1968 e as mensalidades passaram de 12 meses para 10 meses, excluindo a remuneração no período de férias. Ver: BLUM, 2012, p. 147.

⁸⁹ Nesse dia, graças às ações policiais, 69 pessoas ficaram feridas e uma pessoa foi assassinada.

⁹⁰ Até esse período 900 pessoas tinham sido presas e duas assassinadas pelos agentes de repressão.

(BLUM, 2012, p. 163). Contudo, após uma repressão desmedida àquelas manifestações, Senghor cedeu a boa parte das reivindicações estudantis. Entre elas, Senghor permitiu a anistia de todos os participantes no movimento, revalorizou as bolsas estudantis, diminuiu o preço do restaurante universitário e anunciou novas obras na universidade. Dessa forma, essa manifestação pode ser vista como uma grande vitória do movimento estudantil senegalês (BLUM, 2012, p. 173).

Mesmo assim, o governo de Senghor não era visto como um governo que priorizava sua juventude. Alguns autores inclusive tratam da gerontocracia presente em países africanos. Essa gerontocracia, além de trazer maiores conflitos geracionais entre jovens e idosos, também pode ser vista como um *push factor* que leva à emigração (BOIS; RAJAONAH; TISSEAU, 2016, p. 10). No caso de *Touki Bouki*, vemos jovens abandonados à própria sorte, que se sentem desamparados pelo Estado e buscam emigrar. A emancipação pelos estudos não é uma realidade para Anta, que prefere abandonar tudo e fugir para a capital francesa (CHÉREL, 2015, p. 34).

Desse modo, é interessante observar a forma como Mambéty representa os estudantes em seu filme. Ao mesmo tempo que mostra Anta estudando em condições precárias, que provavelmente motivaram ela a emigrar, também podemos interpretar que esses jovens estão abandonando o continente africano. Ao invés de tentar mudar a realidade de seus países, muitos dos jovens que poderiam fazer a diferença, acabam optando pela emigração (UKADIKE, 1998, p. 52). Outro aspecto importante no filme é a presença dos estudantes que perseguem Mory na faculdade. Esses jovens o agridem por considerarem que ele era um alienado e que era o motivo pelo qual Anta deixava de ir às reuniões estudantis. Nesse ponto, podemos ver também uma crítica de Mambéty aos grupos de militância política das universidades que não aceitavam que Mory não quisesse lutar para mudar a realidade senegalesa (MURPHY, 2000, p. 244). Para eles, a decisão de Mory de não se engajar politicamente era vista como egoísmo, tratando com violência aqueles que pensavam diferente.

Por todos esses aspectos, a frustração da juventude senegalesa e suas demandas por liberdade são tão bem representadas em *Touki Bouki*. Em uma realidade que dava pouca margem para os sonhos dos jovens, o onírico pode ser uma forma de escape. Nesse sentido, o recurso ao surrealismo na obra pode ser uma resposta ao desencanto com a realidade e com as promessas feitas no contexto de independência (UKADIKE, 1998, p. 53). A esperança de um

futuro melhor em Paris motivava muitos jovens africanos, mas muitas vezes essa idealização da capital francesa não tinha qualquer conexão com a realidade. Como veremos, a realidade dos jovens africanos na França era bem diferente dos devaneios de grandeza de Mory.

4.3 PARIS IDEALIZADA PELA JUVENTUDE AFRICANA

A idealização de Paris enquanto capital cultural da Europa e a meca dos intelectuais africanos e da diáspora existe desde os “anos loucos”, na década de 1920 (CORREA, 2022). Entre as presenças ilustres dessa intelectualidade artística afrodiáspórica na capital francesa podemos citar Aimé Césaire, Léopold Senghor e Josephine Baker. Outro aspecto importante é a criação da *Présence Africaine*, em 1948.⁹¹ O enaltecimento da capital francesa passava pela ideia de que Paris é uma cidade importante culturalmente, mas também um lugar onde os jovens africanos e da diáspora poderiam encontrar liberdade, igualdade e fraternidade. Esse era o discurso pregado na metrópole, de que os africanos eram tão franceses quanto os nascidos no hexágono e seriam bem recebidos. Contudo, esse discurso é contraposto por vários relatos de africanos que moraram em Paris durante esse período.

Dentre eles, podemos retomar a película *Afrique-sur-seine* (1955), de Paulin Soumanou Vieyra, que viveu na França entre 1935 e 1960. Nessa obra, vemos os africanos em Paris unidos em grupos de imigrantes, principalmente no *Quartier Latin*, sem serem integrados pelo resto dos franceses. Vieyra, como narrador, diz que foi para a capital do mundo e da África negra buscar a terra da igualdade, da fraternidade, mas que não foi isso que encontrou. De acordo com ele, Paris era a cidade das promessas, das esperanças, principalmente para os jovens negros. Entretanto, ao chegar lá, ele se pergunta onde estão os caminhos de ouro que levavam àqueles sonhos. Ao mostrar pessoas pretas fazendo trabalhos essenciais, como o de gari, ele dá a entender que a “fraternidade eterna” dos franceses não se aplicava aos negros. Por fim, conclui que a humanidade só venceria a batalha da luz contra as trevas quando os brancos, amarelos e pretos se unissem sem preconceitos.

Outro exemplo, já citado nesse trabalho, é o filme *La noire de...* (1966), de Ousmane Sembène, que também viveu na França entre 1946 e 1960. Nessa obra, observamos a

⁹¹ A *Présence Africaine* foi uma revista criada pelo senegalês Alioune Diop. Publicando obras, traduzindo trabalhos importantes, essa revista norteou muitos dos debates dos sujeitos afrodiáspóricos em Paris desde a sua criação. Ver: CORREA, 2022.

trajetória de Diouana, uma jovem senegalesa, na França.⁹² Empregada como babá em Dacar, Diouana é convidada por seus patrões franceses para ir com eles à França para seguir seu trabalho. No entanto, ao chegar lá, Diouana é obrigada a fazer todas as tarefas da casa, desde a limpeza e a comida, sem ver as crianças e nem poder sair de casa. Assim, seu sonho de conhecer a metrópole se transforma em um pesadelo de trabalhos análogos à escravidão. Essa situação culmina no suicídio de Diouana, na banheira dos patrões. Com essa obra, Sembène nos mostra que as situações vividas por um africano na França podem ser as mais variadas, muitas vezes sem corresponder à imagem de integração cultural dos africanos pregada no contexto colonial.

Ao tratar desse tema, Frantz Fanon, em seu livro *Pele Negra, máscaras brancas*, faz várias reflexões sobre como o colonialismo deixou traumas psicológicos no colonizado que tardariam muito para serem curados. Alguns desses traumas passavam pela necessidade de aprovação dos brancos, e um dos passos principais para conseguir essa aprovação era a ida para a metrópole. Nesse sentido, a ida para a França era parte de um ciclo que precisava ser cumprido, em busca da aprovação. Segundo Fanon, o negro que visita a metrópole era como um semideus (FANON, 2008, p. 35). Afinal, era de lá que vinham os médicos, os professores, os líderes, os pensadores e todos aqueles que ocupavam um cargo de poder. Assim, chegando na França, os africanos se diferenciavam de seus compatriotas, quase como se a presença na metrópole significasse um distintivo que o destoava dos outros africanos. Isso se torna particularmente claro em uma sequência de *Touki Bouki*.

⁹² A parte francesa do filme se passa em Antibes, na Riviera Francesa, não em Paris. Ainda assim, esse filme representa muito dos temores de africanos ao chegarem na metrópole.



Figura 6 – Roubo na arrecadação de fundos. Quadro de *Touki Bouki* (1973), 41'15". Anta guiando um taxista, que supostamente leva o baú com o prêmio do evento de arrecadação de fundos para Charles de Gaulle.

Nessa sequência acompanhamos um dos golpes de Anta e Mory para juntar o dinheiro necessário para ir à Paris. Anta lembra Mory de que aconteceria um evento de Lamb no domingo em Dacar. Assim, eles decidem roubar o dinheiro do prêmio. Esse evento tinha como objetivo a arrecadação de fundos para construir um monumento em homenagem a Charles de Gaulle.⁹³ Sendo assim, esse era um evento de Lamb, uma luta tipicamente senegalesa, com apresentações de djembe,⁹⁴ para levantar um monumento em homenagem a um herói francês (FISHER, 2019, p. 20). O narrador do evento descreve aquele dia como uma celebração das antigas ligações que uniam a França e o Senegal, afirmando que todas as figuras senegalesas, desde as mais destacadas, até o povo, estavam presentes no evento.

Ao final da luta, Mory e Anta saem do meio da multidão para tentar roubar o baú onde estava escondido o prêmio do evento. Esse baú estava sendo protegido por um policial, mas ele estava tão concentrado fumando seus cigarros que acaba não sendo um empecilho

⁹³ Importante lembrar que Charles de Gaulle era o presidente da França durante uma parte da guerra contra a independência da Argélia. Ou seja, em uma Dacar em frangalhos, a preocupação dos poderosos era construir um monumento em homenagem a um francês que tinha contribuído para um massacre em um país vizinho uma década antes. Ver: CHÉREL, 2015, p. 35.

⁹⁴ O djembe é um tambor típico de várias regiões da África Ocidental.

para o casal.⁹⁵ Nesse ponto, também temos uma discussão entre Mory e Anta, já que haviam dois baús e eles tinham que decidir qual levar. Anta indica um, mas Mory opta pelo outro, afirmando que ele era o homem e que ela deveria respeitá-lo.⁹⁶ Eles escolhem o baú indicado por Mory e fogem com ele, Mory na moto e Anta em um táxi. Nesse momento Mory começa a se imaginar fugindo para a capital francesa ao som de “Paris, Paris” de Josephine Baker. Ele afirma que o velho De Gaulle podia esperar, já que agora ele estaria com os grandes. Ele diz que não seria mais como os “negros limpadores de calçada” daquela cidade, ele seria diferente, pois estaria em Paris. Em seguida, começa a citar pontos turísticos famosos de Paris que visitaria, quase como se ter visitado esses monumentos fosse um distintivo de superioridade.

No meio do trânsito da cidade, ele é parado por um guarda de trânsito, mas logo o despista. Novamente, os policiais são apresentados de forma jocosa, já que o guarda de trânsito vê um acidente de carro e depois apita para avisar do perigo de um acidente. Mory segue o táxi de Anta que vai até uma parte abandonada da cidade. Anta afirma ao taxista que eles levariam o baú para a casa do campo. Ao chegar em um prédio abandonado, Anta pede ao taxista que leve o baú para dentro. Ele ouve um tiro e deixa o baú cair, enquanto Anta está em outra parte do prédio. Curioso, ele resolve abrir o baú e lá dentro encontra uma ossada humana, fazendo com que ele fugisse aterrorizado. Por fim, Anta estava certa sobre qual baú tinha o prêmio, já que eles haviam levado o baú errado.

Essa sequência é uma representação cinematográfica daquilo que foi descrito por Fanon em seu livro. Mory vê na sua ida para a França um meio de ser respeitado e valorizado

⁹⁵ Os policiais são representados de forma extremamente jocosa em *Touki Bouki*. Primeiramente, após Mory cometer seu primeiro golpe, em que ele rouba o dinheiro do apostador de cartas, Mory encontra um policial e o suborna com um cigarro. Assim, ele consegue escapar. A segunda representação de policiais é justamente nessa sequência em que Mory e Anta roubam o baú graças à desatenção total do policial. Outro exemplo aparece quando Charlie liga para a delegacia, com o objetivo de denunciar o furto de suas roupas, efetuado por Mory. Nessa ligação, Charlie fica irritado com o fato de que os comandantes não estavam trabalhando naquele momento. Ao final, Charlie consegue falar com um tal inspetor Mambéty, com quem ele deixa subentendido que teria um caso. Em resumo, os poucos policiais que aparecem na obra de Mambéty são desleixados, desatentos, corruptos, não estão trabalhando ou são gays, sendo que todos esses aspectos têm uma conotação negativa para o diretor.

⁹⁶ Esse é outro aspecto importante do filme, o tratamento sexista que Mory tem com Anta. Em alguns momentos da obra, ele afirma que as coisas seriam feitas do jeito dele, já que ele era o homem da relação. No entanto, a grande maioria das ideias plausíveis no filme vêm de Anta. Ela sugere o roubo do baú, assim como é ela quem rouba o dinheiro necessário para a passagem quando estão na casa de Charlie, enquanto Mory está preocupado em levar suas roupas. Ao contrário das ideias dela, os planos de Mory são completamente descabidos, como tentar arrumar um barco encalhado sem ter ferramentas. Isso culmina em um distanciamento completo dos dois personagens, que dificilmente aparecem juntos como um casal. Nesse sentido, eles seriam mais parceiros de crime do que um casal romântico. Talvez por isso ela acaba abrindo mão de seu relacionamento para ir à Paris sem ele. Ver: WYNCHANK, 1998, p. 68.

socialmente (WYNCHANK, 1998, p. 63). Essa é uma das facetas de como o discurso colonial ainda norteava muitas das relações que existiam entre senegaleses e franceses. Outra faceta é a construção desse tipo de monumento em homenagem a um herói francês naquele momento. Ao invés de criar uma imagem própria, desvinculada da França, o Senegal continuava atado à antiga metrópole em relações neocoloniais que impediam a sua independência real (TELES, 2016, p. 3). Obviamente, essa é uma obra fictícia, mas as críticas de Mambéty podem ser aplicadas a políticas reais implementadas no Senegal independente.⁹⁷

Dessa forma, em um contexto que reprimia os sonhos dos jovens senegaleses, a opção por criar uma obra surrealista que permitisse a extrapolação desses sonhos em outros lugares foi uma escolha importante para que *Touki Bouki* fosse tão inovador. Além disso, outro aspecto inovador foi a utilização da música como um recurso extra-diegético para a obra. Como veremos, *Touki Bouki* nos apresenta uma narrativa através de suas imagens, mas também através de sua trilha sonora. Essa trilha sonora, na maioria das vezes, acaba antecipando aquilo que será mostrado nas imagens. A utilização de “Paris, Paris” é um exemplo que nos mostra desde o começo do filme que Mory não vai conseguir deixar o continente africano.

4.4 AS PAISAGENS SONORAS DE DACAR EM *TOUKI BOUKI*

A trilha sonora, ou musicalização de um filme é um recurso usado para narrar a história por meio de sons, indo além das imagens e diálogos. O termo musicalização é usado quando uma obra utiliza músicas mais antigas que o filme e conhecidas do público, buscando uma maior aproximação entre o espectador e a obra (MAIA; GAMA, 2022, p. 20). Em *Touki Bouki*, essa musicalização aparece em duas canções principais, “Paris, Paris”, de Josephine Baker e *Plaisir d’amour*, na versão de Mado Robin. No entanto, essa musicalização é apenas uma parte da trilha sonora do filme, que conta com sons da natureza, sons da cidade, canções contemporâneas, americanas e senegalesas. Essa trilha sonora foi realizada pelo irmão de Mambéty, Wasis Diop.

Alguns autores consideram que as trilhas sonoras dos filmes de Mambéty são tão importantes quanto suas imagens, já que em muitos casos a trilha sonora antecipa o que vai acontecer nas imagens. Para o próprio Mambéty, a função da trilha sonora era ampliar o poder

⁹⁷ Um exemplo disso seriam as universidades senegalesas extremamente afrancesadas, com quadros de professores majoritariamente franceses, seguindo currículos elaborados na França. Ver: BLUM, 2012, p. 150.

das imagens (UKADIKE, 1999, p. 3). Dessa forma, podemos perceber em vários momentos do filme que a trilha sonora mostra com sutileza algumas mensagens que serão confirmadas posteriormente pela visualidade. Na primeira sequência do filme, somos apresentados ao jovem Mory, pastoreando zebus ao som de uma flauta *peuhl*. A trilha sonora muda para os sons industriais antes de que apareça o abatedouro nas imagens, indicando a próxima cena. O mesmo acontece quando Mory sai do abatedouro sozinho. Ele segue andando com seu zebu em direção à câmera ao som da flauta *peuhl*, mas logo o som da flauta é substituído pelo barulho de uma moto acelerando. Em seguida, vemos Mory adulto passando com sua moto.

Nessa sequência, é possível ver claramente o papel da trilha sonora de anunciar conceitos importantes na obra. O encontro e a sobreposição de duas culturas, a africana, rural e tradicional, com a modernidade industrial e ocidental, aparece primeiro na trilha sonora e é confirmada pela aparição da moto híbrida de Mory (FISHER, 2019, p. 10). Esse encontro, que para Mambéty não era uma contradição, representa a influência da tradição e da modernidade no período das independências africanas, sem qualquer dicotomia ou antagonismo entre ambas.

Ao analisar a obra como um todo, podemos perceber uma estrutura tripartite na trilha sonora de *Touki Bouki*. De acordo com Alexander Fisher, a trilha sonora é dividida entre músicas afrodiáspóricas, músicas coloniais e músicas tradicionais africanas (FISHER, 2019, p. 8). Cada uma dessas divisões é representada por uma cantora, apresentando significados diferentes. Josephine Baker representa a cultura afrodiáspórica, Mado Robin representa a cultura francesa herdada do colonialismo e Aminata Fall representa a cultura tradicional senegalesa. Com a valorização dessas três vertentes culturais diferentes, ouvimos através da trilha sonora que as referências culturais dos senegaleses naquele período eram múltiplas. Essas referências passavam pelas tradicionais da região, mas também pelas heranças coloniais. Contudo, essa apropriação das influências do colonizador sempre passa por uma carnavalização quando é readaptada por aqueles que foram colonizados (HALL, 2003, p. 34).

Primeiramente, com a música de Josephine Baker temos um exemplo dessa manipulação e carnavalização da música original para que ela se encaixe na mensagem que o diretor queria passar. “Paris, Paris” foi composta em 1949 por Agustín Lara e Georges Tabet, sendo eternizada pela voz de Josephine Baker. Na época, Baker já era uma artista conhecida mundialmente por suas performances que ressaltavam o exotismo africano⁹⁸. Nascida nos

⁹⁸ Vale ressaltar que nesse trabalho abordaremos apenas a figura artística de Josephine Baker. Ainda assim, é importante mencionar que ela foi uma militante ativa na luta contra o nazismo e o racismo na França.

Estados Unidos, Baker se mudou para Paris e começou a fazer sucesso ainda jovem com suas performances. Durante os “anos loucos” da capital francesa, Baker fazia sucesso com apresentações provocantes que ressaltavam ideias fetichizadas sobre o continente africano (FISHER, 2019, p. 15). Dessa forma, Baker tinha sido uma figura abertamente objetificada por sua raça e gênero. Ainda assim, ela era uma figura importante da comunidade artística afrodiáspórica na França. Afinal, descendente de ex-escravizados do sul dos Estados Unidos, Baker ligava o continente africano, aos Estados Unidos e à Europa através da diáspora africana (FISHER, 2019, p. 8).

Mambéty opta pela utilização de uma música de Josephine Baker, uma artista da diáspora, abertamente fetichizada, para trazê-la de volta à África em seu filme.⁹⁹ Portanto, reapropriar a figura de Baker sem fetichizá-la é uma maneira de carnavalizar a cultura do colonizador, retomando símbolos da cultura afrodiáspórica que foram deturpados (MAIA; GAMA, 2022, p. 28). Todavia, essa utilização da música de Baker não se dá sem uma adaptação. Em *Touki Bouki*, temos um pedaço do refrão da música repetido obsessivamente, sem nunca ouvirmos a música inteira.¹⁰⁰ Essa repetição do refrão acaba se transformando no *leitmotiv*¹⁰¹ dos delírios de Mory. Com aparições em vários momentos do filme, “Paris, Paris” é um sinal de que Mory está sonhando com seu futuro na França. Curiosamente, a primeira vez que a música aparece no filme é justamente mostrando imagens da paisagem desertificada do Senegal, no período de uma seca que assolou o país no início da década de 1970 (DIA, 2008). Essa utilização é um exemplo da sutileza da trilha sonora de *Touki Bouki*, já que o diretor não precisou afirmar em nenhum momento que Mory e Anta estavam fugindo da miséria trazida pela seca e pela falta esperança no futuro ficando no Senegal. Basta mostrar imagens da paisagem desertificada enquanto ouvimos uma música que repete incessantemente sobre como Paris é um paraíso que essa interpretação fica clara.

Outro ponto importante, é que através da repetição obsessiva do refrão sem nunca continuar com o resto da música, podemos intuir que a visão que os personagens têm de Paris é idealizada (CHÉREL, 2015, p. 35). Para Mory e Anta, Paris é um lugar idílico, do qual falam as músicas, onde se passam os filmes, mas do qual eles sabem muito pouco na realidade. Essa visão idealizada de Paris, da França e dos franceses é contrastada com os

⁹⁹ Tratando da trilha sonora, utilizaremos o nome do diretor para facilitar a análise, mesmo sabendo que a trilha sonora foi feita por Wasis Diop.

¹⁰⁰ No filme a música “Paris, Paris” aparece cinco vezes, totalizando quase quatro minutos inteiros de reprodução de um único refrão. A música aparece entre os minutos 23’37”-25’00”, 36’15”-37’03”, 1:03’22”-1:03’50”, 1:05’01”-1:05’06” e 1:05’41”-1:06’38”.

¹⁰¹ O *leitmotiv* é uma pequena frase ou tema musical de um personagem ou situação.

franceses que aparecem no barco, no final do filme. Eles afirmam que a África era um lugar de crianças grandes e que a arte africana não existe. Nesse sentido, a Paris idealizada de Mory e Anta era tão fetichizada e exótica para eles quanto as máscaras africanas e as performances de Josephine Baker eram para os franceses do filme (DAYE, 2011, p. 7). Sendo assim, mais uma vez a trilha sonora do filme antecipa aquilo que vai ser mostrado pelas imagens. Afinal, analisando a música de Baker e os contextos nos quais ela foi reproduzida na obra, podemos pressentir que Mory não vai conseguir deixar o continente africano, já que a idealização que ele tem de Paris nada tem de real. Com a possibilidade de transformar o sonho em realidade, em frente ao barco, Mory desiste da ideia obsessiva de buscar um futuro melhor em Paris. Com isso, podemos perceber a reapropriação de Mambéty da figura de Josephine Baker, mas com uma adaptação de sua música e um objetivo claro para sua utilização na narrativa.

A outra faceta da trilha sonora de *Touki Bouki* é a da música colonial, representada por “*Plaisir d’amour*”, interpretada por Mado Robin. A música “*Plaisir d’amour*” é inspirada em um romance do século XVII e foi composta por Jean Paul Égide Martini em 1784. Ganhou uma versão cantada em 1931 com a cantora Yvonne Printemps e depois ganhou outra versão, que se tornou internacionalmente conhecida, com a soprano francesa Mado Robin (MAIA; GAMA, 2022, p. 30). Em *Touki Bouki*, essa música é o *leitmotiv* de Charlie,¹⁰² o homem que foi roubado por Mory enquanto ele flertava com o protagonista. Essa ópera erudita aparece pela primeira vez no filme enquanto as imagens mostram a mansão à beira-mar de Charlie. Essas imagens destoam completamente do resto da obra, mostrando o quanto as elites senegalesas eram descoladas do resto da população. Enquanto boa parte da população disputava por água no período da seca, Charlie ouvia músicas eruditas francesas andando de pedalinho. Essa representação jocosa da elite francófila senegalesa remete à educação afrancesada e à alienação das elites africanas, que se afastavam de sua própria africanidade em nome do requinte da cultura francesa (UKADIKE, 1994, p. 202).

Assim como “Paris, Paris”, “*Plaisir d’amour*” representa uma herança colonial no Senegal de Mambéty. Enquanto a primeira remete à idealização de Paris como o paraíso terrestre, além da fetichização e objetificação de Baker na época dos “anos loucos”, “*Plaisir d’amour*” remete à sofisticação da cultura francesa e à época de ouro do colonialismo no Senegal. Com isso, Mambéty quis mostrar que as elites senegalesas do pós-independência

¹⁰² A letra da canção fala sobre um amor não correspondido por uma mulher chamada Sylvie. Essa música é repetida em todas as cenas em que Charlie aparece. Além disso, ela também é reproduzida quando a polícia persegue Anta e Mory a mando de Charlie, no final do filme.

continuavam tão afrancesadas e descoladas da realidade do povo quanto na época colonial (FISHER, 2019, p. 12). Essa segregação das antigas cidades coloniais continuou existindo após as independências. Por isso, a cultura francesa e afrodiáspórica é tão presente em *Touki Bouki*, já que no contexto da independência do Senegal, todas essas influências eram relevantes e estavam em diálogo com a cultura tradicional senegalesa.

A música tradicional senegalesa é a última faceta da trilha sonora de *Touki Bouki*. Inicialmente, como já mencionado, a flauta *peuhl* remete ao povo Fula, tradicionais pastores do Sahel. Outra aparição importante é a apresentação de djembe, no evento de Lamb que Mory e Anta frequentam. No entanto, a principal presença da música tradicional senegalesa no filme aparece durante os delírios de Mory, em que ele imagina Oumi, a tia de Anta para quem ele devia arroz, cantando um louvor para ele. Oumi é interpretada por Aminata Fall, uma atriz e cantora senegalesa. Nessa sequência, vemos uma apresentação de dança, música e canto, em que Oumi assume papel de *griot* para louvar os feitos de Mory. Pela primeira vez no filme temos uma música que não foi caricaturizada ou mostrada de maneira irônica. Mesmo aparecendo apenas uma vez no filme, a apresentação de Fall é a que dura mais tempo na obra, totalizando quatro minutos. Diferentemente da música de Baker, que foi carnavalizada, ou de Robin, que foi ironizada, a apresentação de Fall é valorizada, respeitada e mostrada em seu contexto (MAIA; GAMA, 2022, p. 33). Essa escolha pode representar uma tentativa de Mambéty de valorizar a própria cultura através da trilha sonora de seu filme.

Através da trilha sonora podemos observar mais uma vez a postura do diretor de que não existe a dicotomia entre tradição africana e modernidade ocidental. Todas essas referências, colonial, afrodiáspórica e africana se misturam na composição do imaginário dos senegaleses, sem fazer um apelo ao purismo da cultura tradicional.

Ao analisar a frustração de um casal de jovens com o período da independência senegalesa, Mambéty criou uma obra que permite a compreensão da diversidade de referências que permeiam a existência das pessoas no Sul global. Essa diversidade, presente inclusive no casal de protagonistas, faz com que o contexto de descolonização dos países africanos seja tão complexo. Com espacialidades e temporalidades tão diferentes coexistindo no mesmo ambiente, é compreensível que jovens desencantados busquem respostas na migração e na idealização das antigas metrópoles. Por esse motivo, *Touki Bouki* é um filme tão marcante, já que nos convida a refletir sobre uma situação latente na década de 1970, mas que segue sendo atual e relevante até hoje.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho buscamos analisar *Touki Bouki* enquanto uma metáfora cinematográfica para a migração africana no contexto pós-colonial. Ao ressaltar o papel de destaque do tema da migração em vários filmes senegaleses daquele período, mas não só, já que é um tema recorrente desde a cinematografia colonial até os dias atuais, é possível perceber a importância desse tópico para a intelectualidade artística senegalesa. Com a diferenciação entre os conceitos de diáspora e migração, podemos incluir *Touki Bouki* como uma película que retrata a migração dos senegaleses para a metrópole francesa. Além disso, essa obra dialoga com referências das tradições orais africanas, como os contos populares envolvendo a lebre e a hiena, a figura do *griot* e a utilização de uma estrutura narrativa circular, com recorrências a digressões e com aspectos surrealistas. Por último, *Touki Bouki* também permite a análise da representação do neocolonialismo em um Senegal recém independente. Essa representação, unida com as demandas de uma juventude insatisfeita e desencantada com os limites da independência senegalesa, contribui para a compreensão do fenômeno migratório massivo que ocorreu ao final do colonialismo em África.

A relevância do tema da migração sempre foi valorizada pelos intelectuais africanos, já que essa migração drena uma parte significativa das juventudes, contudo, esse tópico tem ganhado cada vez mais espaço no debate público internacional. Com a ascensão de discursos de extrema-direita que tratam os migrantes como um fator corruptor da unidade nacional, esse tópico é essencial para a compreensão do mundo atual. Estudar fenômenos migratórios possibilita uma abordagem mais empática quando se trata do tema, que é urgente hoje, mas se tornará cada vez mais latente com a iminência das catástrofes trazidas pelas mudanças climáticas. No caso senegalês, com mais de 3 milhões de emigrantes espalhados pelo mundo, o tema principal de *Touki Bouki* continua tão relevante quanto era em 1973, quando a obra foi lançada. Outro ponto importante é a ausência injustificada de trabalhos em português que analisem *Touki Bouki*, salvo duas exceções. Fora isso, qualquer pesquisador que queira se aprofundar nessa obra, que suscita debates tão relevantes e atuais, é obrigado a buscar fontes em outros idiomas. Nesse sentido, esse trabalho se insere no processo de valorização de uma obra que já é internacionalmente reconhecida como um clássico do cinema africano, mas que ainda tem pouca notoriedade no mundo acadêmico lusófono.

Espera-se que esse trabalho de conclusão de curso tenha cumprido com seu objetivo principal de trazer elementos para a análise da metáfora da migração presente nesse “cult

movie” africano. Ao apresentar um Senegal incapaz de suprir as demandas de juventudes desesperançosas, Mambéty soube representar de forma acurada como essa insatisfação com a própria realidade pode culminar em uma idealização descabida de outros lugares, nesse caso, Paris. Outro objetivo que esperamos que tenha sido cumprido foi o da inserção das demandas das juventudes senegalesas em um contexto global de reivindicações estudantis e movimentos de contracultura da década de 1960. Sem essa contextualização, os anseios de Mory e Anta deixam de ser sintomas de insatisfação de uma geração inteira para se tornarem meros desejos individuais. Mais um resultado importante que buscamos foi a inserção de *Touki Bouki* no grupo de obras vanguardistas da década de 1960 e 1970 que questionavam o cinema clássico, propondo novas formas, como a de uma narrativa cíclica e surrealista.

No entanto, essa pesquisa também se deparou com dificuldades que não foram previstas no processo de elaboração. Dentre elas, podemos citar a escassez de publicações gratuitas que tratem do tema. A grande maioria dos trabalhos acadêmicos que poderiam ser úteis para a realização desse trabalho estavam disponíveis apenas em revistas pagas e em outros idiomas, principalmente em inglês e francês. Artigos da revista *Présence Africaine*, que teriam sido de extrema valia para esse trabalho, ficaram inacessíveis dado o preço de cada trabalho. Outro ponto relevante foi a incapacidade de encontrar artigos de jornais da época que analisaram a obra com alguma profundidade, tanto senegaleses, quanto franceses. Além de artigos, também não encontramos qualquer revista de cinema que tratasse de *Touki Bouki* em sua época de lançamento, fazendo com que a grande maioria dos trabalhos utilizados fossem póstumos a morte de Mambéty. Ademais, a dificuldade de encontrar artigos de autores senegaleses que tratem do tema em trabalhos publicados também culminou em uma análise majoritariamente eurocêntrica do filme.

Dessa forma, dada a dificuldade de encontrar outras fontes, esse trabalho usou majoritariamente como referências alguns artigos disponíveis que tratavam da obra e trabalhos da historiografia que tratassem da independência senegalesa. Isso dificulta a realização de um trabalho historiograficamente acurado, já que é através da confrontação de diferentes fontes históricas que podemos construir um conhecimento mais sólido. Entretanto, dada a escassez de trabalhos acadêmicos que analisem *Touki Bouki* de forma aprofundada, afinal, esse filme não foi alvo de nenhuma tese ou dissertação publicada, acreditamos que esse trabalho tenha conseguido contribuir para o conhecimento acadêmico acerca da obra, ainda que de forma superficial.

Por último, esse trabalho não tem a pretensão de um estudo aprofundado e sim de uma introdução ao filme *Touki Bouki* no campo dos estudos africanos e da história do cinema africano. Novos trabalhos que analisem as rupturas estéticas trazidas pelo filme, ou especificamente sobre a trilha sonora da obra de Mambéty são possíveis, dada a complexidade da película. Além disso, outros trabalhos sobre cineastas africanos que vão além de Ousmane Sembène, o mais referenciado de todos os cineastas africanos, também se fazem necessários, já que a proeminência de trabalhos sobre Sembène acaba ofuscando a importância de outros cineastas, às vezes tão ou mais inventivos quanto ele.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1976.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Armand Colin, 2004.

BAMBA, Mahomed. Que modernidade para os cinemas africanos? *In*: 13º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, 2009, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Forumdoc, 2009. p. 183-189.

BARLET, Olivier. Touki Bouki: de quelle hyène parle-t-on? *In*: **Africine**, 2008. Disponível em: <http://www.africine.org/analyse/touki-bouki-de-quelle-hyene-parle-t-on/7975>. Acesso em: 02 mar. 2023.

BARON, Jérôme. Djibril Diop Mambéty, une intégrale. *In*: **Festival des 3 continents**, 2010. Disponível em: <https://www.3continents.com/fr/programme/2010/djibril-diop-mambety-une-integrale/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

BLUM, Françoise. Sénégal 1968: révolte étudiante et grève générale. **Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine**, Paris, v. 59, n. 2, p. 144-177, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRUMES, Karla. Estudos sobre migrações: desafios, diversidades e evoluções. **Leopoldinaum**, Santos, v. 39, n. 107-9, p. 13-30, 2013.

BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 90, p. 131-171, 2011.

CAVALLI-SFORZA, Luigi Luca. **Genes, pueblos y lenguas**. Darthdaha Editor Digital, 1996.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.

CHÉREL, Emmanuelle. L'énergie radicale de Touki Bouki. **Multitudes**, Paris, n. 58, p. 33-40, 2015.

CORREA, Sílvio M. de Souza. Ousmane Sembène e a África traduzida em palavras e imagens. *In*: CARVALHO FILHO, S. de A.; NASCIMENTO, W. S. (orgs.). **Intelectuais das Áfricas**. Campinas: Pontes, 2019.

_____. Diáspora Branca na África Austral (1914). **E-Hum**: revista Científica das áreas de história, letras, educação e serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte, Belo Horizonte, vol. 8, n. 2, p. 77-88, 2015.

_____. Paulin Soumanou Vieyra and the Dawn of the African Diaspora Cinematography. **La Furia Umana**, n. 41, 2021. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/75-lfu-41/1056-silvio-marcus-de-souza-correa-paulin-soumanou-vieyra-and-the-dawn-of-the-african-diaspora-cinematography>. Acesso em: 04 abr. 2023.

_____. Paulin Soumanou Vieyra. *In: Transatlantic Cultures*, 2022. DOI: <https://doi.org/10.35008/tracs-0244>.

D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène. **Naissance des États africains: XX siècle**. Firenze: Casterman, 1996.

DAYE, Michael. Touki Bouki: Djibril Diop Mambéty and the Postcolonial Aesthetic. **Film Matters**, Wilmington, v. 2, n. 1, p. 9-12, 2011. DOI: https://doi.org/10.1386/fm.2.1.9_1.

DIA, Thierno Ibrahima. Mambéty, magique et réaliste. *In: Africine*, 2008. Disponível em: <http://www.africine.org/critique/africine/7997>. Acesso em: 02 mar. 2023.

DIEDHIOU, Djib. Djibril Diop Mambéty: L'inventeur d'un langage africain. *In: Africine*, 2008. Disponível em: <http://www.africine.org/critique/africine/7987>. Acesso em: 15 mar. 2023.

DURÃO, Gustavo A. **Léopold Sédar Senghor: uma narrativa sobre o movimento da Négritude**. Curitiba: Appris, 2020.

_____. **Léopold Senghor e Frantz Fanon: intelectuais (Pós) coloniais entre o político e o cultural**. Jundiaí: Paco Editorial, 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLORES, Cristina R. Touki Bouki: huyendo de Senegal. **Revista Latente**, San Cristóbal de La Laguna, n. 8, p. 202-205, 2012.

GUEYE, Abdoulaye. De la reconfiguration de l'espace politique au Sénégal: les alliances de la post-alternance. **Revue Canadienne des Études Africaines**, Edmonton, v. 40, n. 2 p. 268-295, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1080/00083968.2006.10751345>.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte/Brasília, Editora UFMG/Representação da Unesco no Brasil, 2003.

KIEN, Anaïs. Djibril Diop Mambéty (1945-1998): Le cinéma comme il l'entend. *In: Radio France*, 2020. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/toute-une-vie/djibril-diop-mambety-1945-1998-le-cinema-comme-il-l-entend-5375363>. Acesso em: 12 mar. 2023.

KLEMMER, Jacob. Third Cinema and Touki Bouki's Guerrilla form - ENGL 382: African Cinema. *In: Academia.edu*, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/36128353/Third_Cinema_and_Touki_Bouki_s_Guerrilla_Form. Acesso em: 02 abr. 2023.

LORIMIER, Julie. **Ruptures et disjonctions dans le cinéma de Djibril Diop Mambety: le film-griot ou l'invention d'une oralité moderne**. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Cinematográficos) – Faculté des études supérieures, Université de Montréal, Montreal, 2015. DOI: <https://doi.org/1866/13633>.

MAIA, Guilherme; LIMA, Morgana. Ecos pós-coloniais em dois filmes africanos: as canções de Soleil Ô e Touki Bouki. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 16-38, 2022.

MAMBU, Djia. Touki Bouki: The greatest African film ever? *In: BBC Culture: The 100 Greatest Foreign-Language Films*, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20181105-touki-bouki-the-greatest-african-film-ever>. Acesso em: 02 abr. 2023.

MAZRUI, Ali (org.). **História Geral da África**, vol. VIII: África desde 1935. Brasília, UNESCO, 2010.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra: história e civilizações**, vol. II. Salvador: EDUFBA, 2011.

MURPHY, David. Africans filming Africa: questioning theories of an authentic African cinema. **Journal of African Cultural Studies**, v. 13, n. 2, p. 139-249, 2000.

PAULME, Denise. Hiène, monture de Lièvre (vingt versions d'un conte africain). **Cahiers d'études africaines**, Paris, v. 15, n. 60, p. 619-633, 1975.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologias. *In: VI Congresso da SOPCOM*, 2009, Lisboa. **Anais [...]**. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2023.

RETAMERO, Marina. Touki Bouki: (des)encuadres políticos de la diáspora estética. *In: IV Congreso Internacional Estética y Política: Poéticas del desacuerdo para una democracia plural*, 2019, Valencia. **Anais [...]**. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, 2019. p. 68-73. DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/cep4.2019.10292>.

SHAKA, Femi. **Colonial and Post-Colonial African Cinema: A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices**. 1994. Tese (Doutorado em Filme e Literatura) – Faculty of Arts, University of Warwick, Coventry, 1994.

SHAKO, Pape; DIOP, Rosalie; MBOUP, Bara; DIADIOU, Diodio. A emigração internacional senegalesa: das casas no campo às cidades litorâneas. *In: HEREDIA, V. B. M. (Org.)*.

Migrações internacionais: o caso dos senegaleses no sul do Brasil. Caxias do Sul: Quatrilho Editorial, 2015.

TAVARES, Mirian. **Buñuel e o surrealismo:** a arquitetura do sonho. Coimbra: Grácio Editor, 2016.

TCHEUYAP, Alexie. African Cinema(s): Definitions, Identity and Theoretical Considerations. **Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture**, Joanesburgo, v. 5, n. 1, p. 10-26, 2011.

DOI: <https://doi.org/10.1080/19301944.2011.10781397>.

TEDESCO, João Carlos. A imigração senegalesa: dimensões históricas, econômicas e socioambientais. *In*: GERHARDT, M.; NODARI, E.S.; MORETTO, S.P.; (orgs.). **História ambiental e migrações:** diálogos. São Leopoldo: Oikos, Editora UFFS, 2017.

DOI: <https://doi.org/10.7476/9788564905689>.

TELES, Angela A. O cinema africano de Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambéty. *In*: XX Encontro Regional de História: história em tempos de crise, 2016, Uberaba. **Anais [...]**. ANPUH-MG: Uberaba, 2016.

UKADIKE, N. Frank. **Black African Cinema**. Berkeley: University of California Press, 1994.

_____. Touki Bouki, un film de rupture. **Ecrans d'Afrique**, n. 24, p. 50-58, 1998.

Disponível

em:

<https://www.yumpu.com/fr/document/read/34345210/touki-bouki-un-film-de-rupture-djibril-a-nd-his-aesthetics-africultures>. Acesso em: 02 abr. 2023.

_____. The Hyena's Last Laugh: a Conversation with Djibril Diop Mambéty. **Transition** 78, v. 8, n. 2, 1999.

VIEYRA, Paulin Soumanou. **Ousmane Sembène, cinéaste:** première période, 1962 - 1971. Paris: Présence Africaine, 2012.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

À BOUT de souffle. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. França: Société nouvelle de cinématographie, 1960. (90 min.).

AFRIQUE 50. Direção: René Vautier. Produção: Ligue française de l'Enseignement. França: [S.I.], 1950. (17 min.).

AFRIQUE-sur-Seine. Direção: Paulin Soumanou Vieyra; Mamadou Sarr. Produção: Groupe africain de cinema. França: Comité du film ethnographique du Musée de l'Homme, 1955. DVD (PSV-Films, 2018) (22 min.).

ATLANTIQUE. Direção: Mati Diop. Produção: Judith Lou Lévy; Eve Robin. Senegal: Netflix, 2019. (104 min.). Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81082007>. Acesso em:

BONNIE and Clyde. Direção: Arthur Penn. Produção: Warren Beatty. Estados Unidos: Warner Bros., 1967. (111 min.)

CEDDO. Direção: Ousmane Sembène. Produção: Film Doomi Reew. Senegal: [S.I.], 1977. (111 min.).

C'ÉTAIT il y a 4 ans, 1954. Direção: Paulin Soumanou Vieyra. Produção: Paulin Soumanou Vieyra. França: Institut des hautes etudes cinematographiques, 1954. DVD (PSV-Films, 2018) (9 min.).

EASY Rider, 1969. Direção: Dennis Hopper. Produção: Peter Fonda. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1969. (95 min.).

EMITAI. Direção: Ousmane Sembène. Produção: Les films doomireew. Senegal/França: [S.I.], 1971. (103 min.).

HYÈNES. Direção: Djibril Diop Mambéty. Produção: Pierre-Alain Meier; Alain Rozanès. Senegal/França: MKL, 1992. (110 min.).

LA NOIRE de.... Direção: Ousmane Sembène. Produção: André Zwoboda. Senegal: [S.I.], 1966. (65 min.).

LA PETITE vendeuse du soleil. Direção: Djibril Diop Mambéty. Produção: Waka Films. Senegal: Waka Films, 1999. (42 min.).

LA PIROGUE. Direção: Moussa Touré. Produção: Angeline Massoni. Senegal: Studio 37, 2012. (87 min.).

LE MANDAT. Direção: Ousmane Sembène. Produção: Robert De Nesle. Senegal/França: Studio Canal, 1968. (90 min.).

LES STATUES meurent aussi. Direção: Chris Marker; Ghislain Cloquet; Alain Resnais. Produção: Présence Africaine; Tadié Cinéma. França: [S.I.], 1953. (30 min.).

MAMBÉTY for ever. Direção: Aïssatou Bah; Guy Padja. Produção: Sud Plateau TV. Camarões: Sud Plateau TV, 2008. (54 min.).

MILLE Soleils. Direção: Mati Diop. Produção: Corinne Castel. França: Anna Sanders Films, 2013. (45 min.).

SINDIELY. Direção: Paulin Soumanou Vieyra. Produção: Paulin Soumanou Vieyra. Senegal/França: [S.I.], 1965. DVD (PSV-Films, 2018) (12 min.).

UNE NATION est née. Direção: Paulin Soumanou Vieyra. Produção: Ministère de l'Information du Sénégal. Senegal/França: PSV Films France, 1961. DVD (PSV-Films, 2018) (19 min.).

TAW, 1970. Direção: Ousmane Sembène. Produção: National Council of the Church of Christ; Broadcasting Film Commission. Senegal/Estados Unidos: New Yorker Films, 1970. (24 min.).

TOUKI Bouki, 1973. Direção: Djibril Diop Mambéty. Produção: Cinegrit; Studio Kankourama. Senegal: World Cinema Foundation, 1973. (95 min.).