

BYE BYE AFRICA: REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS MIGRATORIOS NO CINEMA AFRICANO¹

Marco Aurélio Correa²

RESUMO

Neste texto será discutido como os processos migratórios aparecem no decorrer da cinematografia africana. Considerando a importância de se pensar nos constantes fluxos migratórios que estão presentes desde a origem da civilização humana e como a necessidade de migração afeta os cinemas africanos, tanto na sua produção como nas questões que aparecem em suas narrativas. Fazendo um breve panorama pela história do cinema no continente africano, desde o nascimento do cinema até as primeiras imagens, narrativas e sons criadas pelos africanos negros para contextualizar as migrações no continente. O filme *Bye Bye Africa* será o principal ponto de diálogo para refletir sobre como essas imagens sobre migração, exílio e regresso aparecem no cinema e como essas imagens criadas são importantes para o continente africano e a necessidade de lutar por melhores condições.

Palavras-chave: Cinema africano; Processos migratórios; Narrativas

ABSTRACT

In this text it will be discussed how migratory processes appear during the course of African cinematography. Considering the importance of thinking about the constant migratory flows that have been present since the origin of human civilization and how the need for migration affects African cinemas, both in their production and in the issues that appear in their narratives. Taking a brief overview of the history of cinema on the African continent, from the birth of cinema to the first images, narratives and sounds created by black Africans to contextualize migrations on the continent. The film *Bye Bye Africa* will be the main point of dialogue to reflect on how these images about migration, exile and return appear in the cinema and how these images are important for the African continent and the need to fight for better conditions.

Keywords: African cinema; Migratory processes; Narratives

INTRODUÇÃO

"Nós precisamos da arte, porque precisamos de um tipo de espelho para ver nós mesmo, para ver o que está acontecendo, para ver o que está certo e o que está errado. A arte é um espelho que reflete nossa própria realidade. Este é um mundo midiático e se você é invisível você está morto".

Mahamat-Saleh Haroun

¹ Recebido em 07/04/2017

² Universidade do Estado do Rio de Janeiro. marcao_cp2@hotmail.com

Revista Livre de Cinema, v. 4, n. 3, p. 41-59, set-dez, 2017

ISSN: 2357-8807

Os complexos fluxos migratórios têm a sua origem desde os primórdios da civilização humana, foram os deslocamentos dos primeiros seres humanos do continente africano que deram origem a esse complexo e diverso mundo que conhecemos atualmente. A pulsão de migrar em busca do desconhecido, atrás de melhores condições que torna o homem tão plural hoje em dia (MUNANGA, 2015). É esse movimento que faz hoje em dia que as culturas sejam tão dinâmicas em um mundo globalizado. Com o advento das tecnologias da informação as fronteiras entre os estados nações se tornam mais fluídas da mesma forma que as identidades também se tornam mais múltiplas.

A questão das migrações no mundo contemporâneo vem entrando em um novo canal de discussões, apesar de termos conhecimento que as migrações existem desde a origem do ser humano fortes ondas de preconceito, racismo e xenofobia vem se revelando com as migrações atuais. No campo da política internacional vemos reflexos desse espírito do tempo em medidas econômicas e sociais dos países que são destino desses imigrantes, os países da Europa e da América do Norte criam barreiras, políticas e reais, para impedir a entrada desses imigrantes e protegerem seus estados nações (ALVES, 2017).

A grande mídia alimenta o imaginário coletivo divulgando, em certos momentos de forma sensacionalista e preconceituosa, notícias sobre essas migrações, principalmente as em direção ao continente europeu. Temos como exemplo a fotografia do menino sírio afogado na praia, as frequentes notícias de acidentes com os barcos lotados de pessoas em Lampedusa e várias outros relatos de refugiados. Todas essas imagens criam um atrito de discursos entre a sensibilidade e condolência no lado dos mais humanistas e preconceito e xenofobia do lado mais indiferente.

Ao analisar o caso do cinema e sua potência de criar imagens e sons vemos que a questão da migração é um tema frequente em várias cinematografias. Nos filmes brasileiros (EDUARDO, 2007) temos a questão da migração dentro do território nacional do nordeste em direção ao sudeste. No cinema iraniano encontramos vários exemplos de migrações entre países vizinhos e para o continente europeu. O próprio cinema das hegemônias do ocidente, Estados Unidos e Europa, também apresentam exemplos de narrativas que tratam da questão.

Ao pensarmos nas produções cinematográficas do continente africano vemos que a relação com o ato de migrar, da necessidade da presença do exterior está intrinsicamente ligada com a história do continente e com a história de seu cinema (BAMBA, 2011). Partindo de Munanga, podemos deixar claro que a questão da migração, apesar de ao mesmo tempo antiga e atual, é primordial na fundação do que vemos hoje em dia como um mundo globalizado, principalmente pelas nações colonizadas pelo mundo ocidental, segundo o autor:

As velhas migrações e o tráfico negreiro juntaram num mesmo território geográfico descendentes de povos, etnias e culturas diversas. Há cerca de meio século os fenômenos pós-coloniais provocam novas ondas migratórias dos países pobres e em desenvolvimento, principalmente africanos, em direção aos países ricos desenvolvidos da Europa e da América do Norte. Tanto as antigas migrações combinadas com o tráfico negreiro e a colonização dos territórios invadidos, quanto as novas migrações pós-coloniais combinadas com os efeitos perversos da globalização econômica, criam problemas na convivência pacífica entre os diversos e os diferentes. Entre esses problemas têm-se as práticas racistas, a xenofobia e todos os tipos de intolerâncias, notadamente religiosas. As consequências de tudo isso engendram as desigualdades e se caracterizam como violação dos direitos humanos, principalmente o direito de ser ao mesmo tempo igual e diferente (2015, p.1)

Não é possível se pensar no continente africano e sua história sem pensar em sua diáspora, o movimento migratório forçado que explorou seus povos, tribos e impérios no passado é a principal causa das dificuldades que assolam o continente – e sua diáspora - e provocam nos dias de hoje diversos problemas sociais e, quase que forçadamente, a imigração de outros sujeitos a procura de um mundo melhor. Paralelamente o tráfico forçado dos negros africanos para as Américas, mesmo no passado ainda é a fonte inicial das desigualdades do Brasil e de outros que viveram a dominação colonial.

Visto a origem e as causas destas desigualdades, e o reflexo atual desta mesma consequência nos movimentos extremistas contra os imigrantes podemos pensar como no contexto histórico da produção audiovisual africana foi afetada pelo estrangeiro. A influência das potências europeias e a necessidade de migrar são questões que afetam tanto a parte da produção, técnica e financeira, dos filmes africanos como a produção artística servindo como temas para as narrativas desses filmes.

É desta forma que tomamos como importante traçar um panorama histórico entre a história do continente africano com a história de seus cinemas. Para

compreender como a migração afeta a produção do cinema do continente, iremos analisar o contexto da formação e da realização dos filmes e como os seus cineastas tomam como importante narrar suas experiências com o exterior e com o retorno a terra em que pertencem. Após esse panorama histórico iremos analisar o filme *Bye, Bye Africa* (1999) que nos trás diversas indagações pertinentes ao caminho que decidimos seguir no texto.

IMAGENS, NARRATIVAS, SONS E OS MOVIMENTOS NO CONTINENTE AFRICANO

Desde a sua concepção no final do século XIX na França pelos irmãos Lumière o cinema teve como objetivo tentar ao máximo reproduzir a realidade, o cinema através das lentes de suas câmeras tentou captar o que as retinas humanas observam e processam e assim exibir essas imagens para aqueles que não puderam presenciar tal momento registrado. É nesta concepção de capturar o que está distante, o que não nos é próximo que o cinema apresenta seu caráter de alteridade.

Os primeiros anos da invenção francesa foram caracterizados por exibições em diversos lugares do mundo tanto para apresentar aos desconhecidos a nova invenção como para capturar imagens de lugares nunca antes registrados pelas câmeras. O continente africano entra nesse contexto em um primeiro momento como fonte rica de lugares exóticos e pitorescos, segundo o olhar europeu, (porque essa ideia de exótico e pitoresco era a perspectiva dos europeus sobre os africanos). Antes mesmo do cinema alcançar o sucesso que obteria, já existiam cinegrafistas cruzando a África exibindo seus pequenos filmes e procurando outras imagens para capturar. Durante as primeiras décadas do cinema na África sua presença se limitou a dois pontos: transportar o exotismo do mundo "selvagem" para o ocidente curioso e preconceituoso; e para servir de audiência para as produções cinematográficas padronizadas vindas do ocidente, tal como as produções de Hollywood (GOMES, 2013).

Hollywood vivia no início dos anos 1930 o começo de seu auge, a presença de seus filmes nas colônias africanas acaba tendo um papel, não completamente isento de intencionalidade, de doutrinar e ocidentalizar os seus espectadores

africanos. As narrativas norte-americanas possuíam poucos negros em papéis relevantes, e sempre retratavam os negros, principalmente nos filmes em que a trama acontecia na África como na série Tarzan, em uma forma pejorativa. Ao lado do projeto norte americano de difundir seus ideais através de seus filmes, a França colonialista, que comandava grande parte da África na época, também usufruía das imagens e dos sons em seu projeto colonialista, a metrópole não permitia que os seus colonos africanos utilizassem as câmeras para gravar. Em algumas partes da África francófona chegaram a serem utilizados.

Com o término da Segunda Grande Guerra a insurgência dos movimentos anticolonialistas tomou o mundo a fora e a presença do cinema começou a mudar no continente africano. Cineastas oriundos das metrópoles, principalmente a França, realizavam muitos filmes anticolonialistas nesse momento. Foram gravados na época, *As Estátuas Também Morrem* (1953) de Chris Marker e Alain Resnais e *África 50* (1956) de René Vautier, ambos franceses, estes filmes denunciam as atitudes de sua nação contra as civilizações africanas, exibindo a apropriação tanto da força de trabalho como dos seus artefatos culturais. Um dos nomes de maior destaque desse período, na história do cinema africano, é o também francês Jean Rouch, antropólogo, decidido a capturar a realidade das colônias na época com um tom crítico. Seu filme *Eu, Um Negro* (1958), um registro etnográfico que mistura ficção com documentário, tem como protagonista Oumarou Ganda que pela influência de Rouch iria dirigir seus próprios filmes futuramente. O filme citado é narrado em *voice over* pelo protagonista Ganda que nos apresenta ao seu cotidiano e de seus amigos (todos apelidados a partir de uma referência a indivíduos de Hollywood) no difícil cotidiano da capital da Costa do Marfim, Abidjan (GOMES, 2013).



Cena de *As Estátuas Também Morrem* mostrando estátuas africanas em museus franceses

Impulsionado por todas as pressões que fervilhavam o mundo na época, um estudante africano em Paris grava o primeiro filme feito por um africano negro, *África sobre o Sena* (1995) de Paulin Vieyra, antes mesmo dos filmes anticolonialistas dos cineastas franceses. O filme de Vieyra mostra como imigrantes africanos viviam em Paris, as dificuldades sofridas pela vida no exílio e as diferenças culturais ocasionadas pelos contrastes entre os indivíduos. Tais situações retrataram no filme muito das experiências que próprio cineasta vivia, sendo um africano a viver na Europa (GOMES, 2013).

A necessidade do africano da migração é diretamente ligada a sua busca por possuir o direito de narrar, narrar suas próprias histórias e pontos de vista sem a necessidade da lente daquele que o inferioriza. Assim como a migração aparece como paradigma frequente não somente nas narrativas cinematográficas, mas também em outros gêneros artísticos, a necessidade de contar suas próprias histórias é um dos pontos originários do cinema africano, assim como diz Ribeiro:

Um dos propósitos mais recorrentes dos cinemas africanos consiste na busca por outras imagens da África e de suas paisagens culturais. Diante do exotismo colonialista que se prolonga no regime ocidentalista de escritura da 'África' e se investe com o que Edward Said chama de "poder de narrar" (e, portanto, de excluir outras narrativas), os cinemas africanos têm como impulso originário, mesmo que eventualmente subterrâneo e inconsciente, a reivindicação do direito de narrar. Eis a sua condição política originária. (2011, sem página)

Esta característica quase autobiográfica que trata da questão da migração e do exílio é um tema bastante frequente na cinematografia africana. Podemos

observar tal fenômeno já na primeira criação artística cinematográfica realizada por um africano negro e tal elemento se repete frequentemente nos filmes africanos até os dias atuais. Tal característica que Bamba nos explicita como primordial na cinematografia africana:

O tema da imigração surpreende, portanto, os cinemas africanos no início e no curso da sua evolução. Ao inaugurar o registro da experiência da alteridade do sujeito africano fora da África, Afrique-sur-Seine tem em germe aquilo que se tornaria o arquétipo das representações fílmicas dos africanos na França. (2011, sem página).

Tratar da difícil experiência do colonizado nas terras do colonizador é uma das formas de se criticar todo esse sistema de dominação, a crítica a essa dominação é uma das principais forças motrizes a impulsionar as obras africanas. Apresentados tais exemplos no contexto da época percebemos também que a concepção do cinema na África é oriunda de uma limitação e de uma necessidade de estar distante do próprio continente africano. Só os que possuíam o aval e os meios técnicos disponibilizados pela metrópole poderiam realizar seus filmes. Ou cineastas de fora da África vinham registrar as imagens e sons do continente ou os próprios africanos tinham que sair da sua terra natal para poderem se expressar através das câmeras.

Tal cenário encontraria mudança com a conquista da independência na década de 60 pela maioria das nações africanas. O senegalês Ousmane Sembene com o seu *La Noire de...* (1966) lança o primeiro longa-metragem feito por um cineasta africano, na Mauritânia Med Hondo produz *Soleil O* (1969) e novamente no Senegal, Djibril Diop Mambéty realiza *Touki Bouki* (1973). Neste período vários cineastas africanos conseguem lançar seus próprios curtas e longa metragens, os três citados anteriormente se destacam e são pertinentes para a nossa discussão pois além de serem filmes marcantes na cinematografia africana, realizados por diretores pioneiros no cinema, são filmes que tratam da questão da migração. Em suas narrativas seus protagonistas tem como conflito central de suas tramas a necessidade de deixar a sua terra natal para tentar vidas melhores na metrópole. Tais filmes pelas palavras de Bamba: procuram abordar a experiência da imigração através do percurso caótico de um personagem que, depois de enfrentar vários obstáculos, tem um fim trágico ou decide se instalar na sociedade francesa ou prefere retornar à sua terra natal e ancestral. (2011, sem página).

Vemos que apesar de parecer uma oportunidade de uma vida melhor, que traria somente benefícios, a migração também causa conflitos até fatais em casos, naqueles que saem de seus territórios atrás de fronteiras mais promissoras. Estas narrativas de ficção da época muito se assemelham com o contexto atual de migrações mundo a fora. Vemos assim como é recorrente, não só no cinema, a questão da migração dos povos.



Poster do filme Soleil Ô

No contexto da época apesar da África enfim se ver livre da dominação direta de seus colonizadores europeus, essa dominação continuou a ocorrer de uma forma indireta. Os países vivem profundas crises econômicas e políticas após os processos de independência, em função dos boicotes e heranças de desigualdades e problemas deixados pela administração colonial, assim, os governos pós- coloniais tiveram grandes dificuldades para gerir seus países longe do controle das metrópoles, inclusive pelas mudanças econômicas nos meios de produção, já que a maioria do capital que circulava no continente africano estava na mão dos estrangeiros. Esse quadro histórico que acarreta a grande migração dos africanos para outros países mais estáveis, em busca de mais oportunidades de empregos e condições melhores de vida.

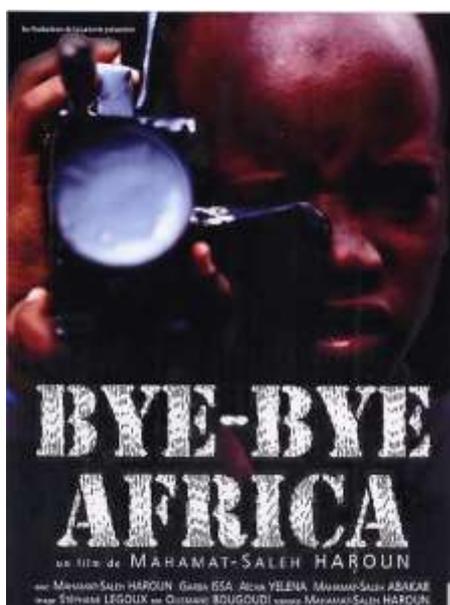
Nesta onda de migrações, que já aconteciam antes no período colonial, vários estudantes inspirados pela insurgência anticolonialistas vão para a Europa atrás das possibilidades de aprender as técnicas necessárias para a produção cinematográfica e poder criar suas próprias narrativas filmicas. Os países mais escolhidos entre esses aspirantes e aprendizes da sétima arte eram as antigas metrópoles, principalmente a França e a União das Repúblicas Soviéticas Socialistas. A maioria dos cineastas africanos são oriundos de países de antigas colônias francesas, principalmente Senegal, Burkina Faso, Mali e Mauritânia, cada país possui o seu caso particular de investimento na produção cinematográfica, mas a grande maioria destas produções acontece dentro dos domínios da francofonia pois as companhias francesas foram as maiores investidoras no cinema africano. Caso que acabou limitando a distribuição destes filmes africanos no mercado europeu. Para incentivar as suas produções e a distribuição de seus filmes, o continente africano usufruiu dos festivais de cinema, como o FESPACO (Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou) para fortalecer o mercado interno. No caso da URSS as propostas políticas socialistas do partido viram as independências africanas como possibilidade de atrair outras nações para o seu modelo econômico. Assim, a URSS investiu seus recursos nas nações africanas que se alinhavam as propostas russas, um destes incentivos foi a possibilidade de se estudar cinema na consagrada escola de cinema soviético.

REFLEXÕES SOBRE BYE BYE AFRICA

Presente no marco inicial da criação do cinema feito pelos africanos, a imigração, a necessidade de precisar se exilar para conseguir prosperar e todos os dilemas causados pela alteridade da vida distante de suas origens fazem que a imigração seja um tema frequente também no cinema contemporâneo, como diz Bamba:

O desencantamento político pós-independência e a falta de política de apoio endógena à atividade cinematográfica obrigaram muitos cineastas a exilarem-se na Europa. Este exílio, forçado ou voluntário, deu assim aos cinemas contemporâneos africanos sua categoria de cineastas exilados: cineastas engajados que vivem fora do continente, mas que continuam “representando suas terras de origem e seus povos” com uma aguda consciência política. Alguns voltam, às vezes do exílio, para filmar em seus respectivos países na África. (2011, sem página).

É neste momento pós anos 90 que com todos os questionamentos pulsantes nas temáticas dos filmes produzidos na época (BAMBA, 2011) em que destacamos a pertinência para nossas reflexões de *Bye Bye Africa* (1999) do cineasta chadiano Mahamat-Saleh Haroun. O filme é uma ficção que narra o regresso de um cineasta africano exilado na França para o seu país de origem após 10 anos de exílio. O cineasta no filme é interpretado pelo próprio diretor Mahamat-Saleh Haroun. O cineasta da ficção com seu retorno decide gravar um filme, também intitulado *Bye Bye Africa*, sobre a dura realidade que vivia o Chade. Para gravar a ficção Haroun saiu capturando relatos de diversas pessoas que habitam a capital N'Djamena relatando questões sobre o que as imagens do cinema, as salas de exibição do país e a recepção do povo a essas produções cinematográficas.



Poster de Bye Bye Africa

A narrativa do filme se inicia com o diretor protagonista recebendo uma ligação do Chade avisando sobre o falecimento de sua mãe. Haroun consegue ajuda de outros compatriotas para financiar a sua viagem de volta ao país deixando seus filhos que ainda não conheceram a terra natal do pai na França. Ao chegar no Chade o diretor personagem começa a se reaproximar do seu país filmando a cidade, enquanto se reencontra com os habitantes do Chade o diretor se reaproxima de sua cultura e as questões de seu país que vive uma guerra civil. As imagens capturadas pela câmera do protagonista são exibidas em preto em branco com um ar documental sobre a cidade e seus habitantes.



A cidade de N'Djamena e seus habitantes

Haroun vai de encontro com sua família para saber a respeito do falecimento de sua mãe. Após um momento de condolência o diretor se reúne com seu pai para um momento de caminhada. Enquanto caminham juntos pela cidade o cineasta vai capturando mais momentos de seu bairro quando seu pai o indaga:

Pai - Você nunca cansa de filmar?

Haroun - Fazer filmes é meu trabalho e isso é vital pra mim.

Pai - Cinema! Cinema! Cinema! Nós não entendemos o que você faz, você mandou uma fita, não entendi, era só bla, bla, bla. Era sobre um europeu

Haroun - Sim, Freud.

Pai - Ele é seu amigo?

Pai - Seus filmes não são feitos para nós. Eles são para os brancos. Se você tivesse virado médico você poderia ter ajudado a sua mãe. Ser um doutor é útil. Mas qual é a utilidade do cinema? A terra dos brancos é boa, mas não é sua e nunca vai ser. O dia que você achar que pertence a ela você vai perder a sua alma.

Em seguida a conversa os dois começam a assistir fitas antigas do dia do aniversário da irmã de Haroun e o pai neste momento começa a se empolgar por relembrar de coisas de todos os momentos por causa das imagens do vídeo, "eu me lembro perfeitamente desse dia, sua mãe era tão bonita". O seu sobrinho Ali também admira as imagens e diz que também quer fazer filmes. É nessa hora que Haroun diz que é pra isso que ele faz cinema para relembrar e cita Jean Luc Godard: "cinema é memória".

Estes momentos iniciais da narrativa nos fazem pensar sobre a produção cinematográfica africana. A maioria dos filmes produzidos pelo continente tem recursos de iniciativas de fora dele. Para que seja possível se produzir esses filmes é necessário que seus roteiros se apresentem como interessantes aos produtores. A

fala do pai do diretor no filme é pertinente para se fazer essa constatação: "Seus filmes não são feitos para nós". Apesar de reconhecer a dificuldade da produção, da distribuição e da recepção dos filmes dos diretores africanos na África é a memória, o desejo de narrar e de sensibilizar aqueles que sentem seus filmes que movem o diretor personagem e vários outros diretores africanos (RIBEIRO, 2011).

Resolvendo as formalidades com a família o diretor decide focar seu trabalho em capturar as imagens e os relatos que irão compor o seu filme. Em seguida iremos ser apresentados a diversos personagens que falam as suas relações com o cinema e com a cidade. O cineasta encontra seu amigo de longa data Garba e os dois conversam sobre o novo filme do protagonista em que ele descreve como: "É como se fosse um conjunto de bonecas russas, ele trata sobre o cinema, sobre exílio, família, amor, é sobre a vida. Como você filma a vida? Essa é a questão". Esse relato do diretor no filme nos proporciona uma sensação metalinguística de um filme incluído dentro de outro filme assim como as bonecas russas. As relações do cineasta da ficção e do diretor do filme de fato, Mahamat-Saleh Haroun, criam também uma sensação de autobiografia, já que o diretor também se formou como cineasta no exílio na França e grava no Chade o seu primeiro filme *Bye Bye Africa*, através desse filme ele demonstra seu amor pelo cinema retratando a sua própria experiência de vida. Essas experiências, como apresentado anteriormente, principalmente as experiências do exílio e do regresso ao continente africano são temáticas que permeiam a cinematografia da África. A conversa dos dois amigos continua e fica explícito através do diálogo entre os dois que o diretor tem conhecimento sobre a recepção de seus filmes na África: ele sabe que nenhum chadiano vê suas produções assim como nenhum outro filme africano. Falando sobre a *première* de seu filme no país o diretor em entrevista no Festival Internacional de Cinema de Toronto diz:

[...] Nós exibimos ele no Chade [...] mas lá só tem um cinema. Eu não mostrei isso no filme porque é um cinema francês, no centro cultural francês, e é em uma área privada, é como o Vaticano na Roma, é o Chade mas não é o Chade [...] O preço do ingresso é muito caro para as pessoas do meu bairro então na primeira exibição todas as pessoas da minha vizinhança vieram e eles estavam todos arrumados, mas eles estavam só esperando na porta. A exibição começou e eu disse: "Mas o que vocês estão fazendo?" Eles disseram: "Nós somente queremos ver o filme, mas nós não temos dinheiro." Eu tive que pagar para eles para verem o meu

filme por causa do contrato com o gerente do cinema não era possível dar ingressos de graça para eles. Essa é a situação. (2000, sem página)

Enquanto os dois passeiam pela cidade vemos a câmera registrar o estado de ruínas que a N'Djamena se encontra. A câmera passeia pelas salas de cinemas da cidade que estão agora em estado de abandono por causa da guerra. A situação dos cinemas sensibiliza o diretor já que foi assistindo filmes nos cinemas de rua que o inspirou a ser um cineasta. Seu amigo Garba que antes trabalhava como projetorista em uma sala de cinema agora prefere plantar seus tomates enquanto sonha em ser sorteado na loteria para dar continuidade na sua carreira nos Estados Unidos. Porém mesmo com o lamentável cenário de guerra Haroun ainda tem esperanças e vê futuro no cinema no país. Sua paixão pelas telas é o que faz continuar vivendo e produzindo imagens, narrativas e sons.



Estado dos cinemas da capital do Chade

Entrevistando pessoas pela cidade ele se depara com uma dona de cinema que teve seu espaço transformado em uma ruína pela guerra mas que também acredita no cinema. A maioria dos cinemas foi perdendo espaço para a TV e para as casas de exibição de fitas de vídeo. Os espaços que exibem as fitas de vídeo são quase que improvisados em quintais de residências onde uma pequena televisão exibe filmes quase em total maioria de fora da África e antigos. Entrevistando um dono de uma sala de vídeo conhecemos mais sobre a situação das exibições de cinema no país, o dono alega que pelo constante estado de medo causado pela guerra as pessoas preferem estar em seus ambientes familiares, assim os cinemas

são deixados de lado pelos distribuidores, pois os seus negativos são constantemente destruídos pela guerra. Não tendo retorno financeiro o cinema acaba ficando de lado. Quando é questionado se exhibe filmes africanos, o entrevistado diz que raramente, pois não existe uma rede de distribuição destes filmes e que a maioria dos filmes são de expatriados chadianos que não possuem esses filmes mesmo na França. Um momento importante para o filme e nossas reflexões é o encontro com o produtor de cinema. Nesse encontro o produtor, um chadiano, gosta do roteiro, mas afirma que não tem dinheiro para filmá-lo, diz que é necessário diminuir os gastos para a produção de fato acontecer.

Da mesma forma que seu personagem nas telas Mahamat-Saleh Haroun sofre das mesmas dificuldades para produzir e distribuir seus filmes. Ambos não desistem de suas ambições acreditando na importância da produção dessas imagens para o continente africano mesmo em tempos de crise, na entrevista em Toronto o diretor diz:

Nós devemos nos calar porque não temos dinheiro? Eu acho que não. Nós temos histórias pra contar, nós temos que montar nossas memórias, nós temos que botar todos os nossos problemas na mesa e temos que encontrar soluções. Mesmo que não tenha dinheiro fazer filmes é muito importante porque pessoas precisam ver suas próprias imagens, e na TV na África você sempre tem cerca de 80 por cento das imagens vindas de Hollywood ou da Europa, então é um tipo de dominação, um tipo de colonização através de imagens. Nós precisamos fazer filmes contra esses filmes dominadores. (2000, sem página)

As imagens do cinema feito por africanos são uma forma de resistência ao neo colonialismo causada pelo domínio das produções norte americanas e europeias, criar a possibilidade de se afetar pelas memórias do passado e contar as próprias histórias da África é o que move Haroun e outros cineastas africanos.

Na sequência de encontros com personagens das ruas de N'Djamena o diretor personagem tem encontros que o inspiram: um senhor entrevistado diz que o cinema é um hábito antigo pra ele, que ele vai no cinema dez vezes por semana e não acredita que o cinema morrerá. Seu sobrinho Ali é uma das influências de Haroun no filme nessa luta pelo cinema. Vemos o menino e outra criança brincando juntas, Ali brinca com uma câmera de sucata que ele mesmo montou enquanto o outro menino brinca com um carrinho, ao notar a presença da câmera de brinquedo o outro menino propõe trocar os brinquedos alegando que a câmera é muito mais

divertida. Ali fica fissurado pela câmera e suas possibilidades chegando ao ponto de tentar roubá-la. Frustrado e não satisfeito tenta trocar a sua confeccionada com sucata com o modelo original de seu tio. Por sua insistência Haroun o chama para acompanhar a filmagem de um filme do diretor Issa Serge Coelo, interpretando ele mesmo no filme, em um pequeno set a céu aberto.



Ali brincando com sua câmera improvisada em sucata e seu amigo

Continuando os encontros pela cidade em um momento Haroun é agredido e perseguido por um homem que acredita que a câmera está roubando a sua imagem. Para explicar o incidente Garba diz que é preciso se ter responsabilidade com as imagens, o povo confunde ficção com realidade. Exemplo deste fato é o caso de antiga atriz do diretor personagem que ao encenar uma portadora do vírus HIV em um de seus filmes foi rejeitada por todos que acharam que ela realmente tinha AIDS. Os dois se encontram no decorrer da narrativa e ela expressa o seu ressentimento culpando o diretor pelo acontecimento. Alegando que "o cinema é mais forte que a realidade". Isabelle, o nome da atriz, também quer migrar assim como Garba e os outros.

Para recrutar atores para o filme uma equipe passa pela cidade de caminhonete e alto falantes convidando pessoas para audições. Nas audiências para a participação do filme o diretor entrevista uma mulher que quer ser atriz, mas não quer desrespeitar as tradições da família que vê mal a sua profissão. Outro diz que quer mostrar aos chadianos que o cinema não é mera trivialidade, o cinema é vida. Um quer ser uma estrela, quer ser amado por causa do cinema. Outra quando

é questionada se seria filmada nua se indigna alegando que seu corpo não foi feito pra isso, que os chadianos iriam desgostar dela. Com esses relatos podemos pensar na recepção dessas imagens pelos chadianos e até outros povos da África. O moderno está sempre em conflito com as tradições nas cinematografias africanas (BAMBA, 2011), mesmo querendo ser atriz as tradições familiares impedem esse sonho. A possibilidade de se tornar uma estrela e escapar das duras questões que afetam o continente africano é uma das intenções desses atores. Da mesma forma que o escapismo acontece pelo caráter poético do cinema como vida. Todas essas questões dos atores e do próprio diretor mostram a intenção de se filmar a vida e todas as dinâmicas que a afetam, nas palavras do próprio diretor:

No filme eu digo que estou tentando filmar a realidade, a vida, mas o meu trabalho é fazer essa diferente realidade para por alguns momentos poéticos, desafios e vitórias também, isso é importante. Essa é a mensagem – existe um problema, realidade, a vida é muito difícil, mas você tem que resistir. Esse é o meu trabalho. Todo mundo tem que lidar com a vida. Eu tenho que filmar a vida, mas eu tenho sempre uma mensagem para dar para minhas pessoas. Esse filme é muito curioso, porque em todos os lugares onde nós tivemos exposições as pessoas ficaram muito sentidas. Porque eu acho que provavelmente em algum lugar as pessoas reconheçam alguma coisa. É sobre memória e a memória pertence a todo mundo. (2000, sem página)

Seguindo a narrativa, o diretor no meio de tantas decepções tem outros encontros que incentivam a sua busca. Em sua casa ele ouve na rádio um discurso do falecido presidente de Burkina Faso Thomas Sankara, no seu discurso o presidente fala da necessidade de se produzir cultura da mesma forma que os africanos se importam em produzir na agricultura e outros setores. Ainda distante das filmagens na rua, Haroun lê uma correspondência de um cineasta congolês que ao saber das intenções do diretor filmar no Chade o felicita por tal atitude. Através da carta o congolês diz que a difícil situação das produções é similar no continente inteiro, mas que é necessário se ter força. O relato do congolês é terminado com uma citação de Aime Cesaire (1956) narrada enquanto vemos imagens de uma paisagem da cidade arruinada:

"Este é o centro de nossa crise cultural: a cultura com a melhor tecnologia ameaça esmagar todas as outras. Em um mundo onde a distância não é um obstáculo, países fracos tecnicamente não conseguem proteger a si mesmos. Todas as culturas têm uma base econômica, social e política e nenhuma cultura pode sobreviver se não guiar seu próprio destino político."



Paisagem do centro urbano do Chade

Nos momentos finais do filme Garba ganha surpreendentemente na loteria e Haroun quando vai festejar em uma boate com o amigo é confrontado por Isabelle que o acusa de covardia por ter medo da realidade se escondendo atrás de seus dramas. Ela fala que não é um personagem fictício e sim uma pessoa real. Nesta confusão na festa a atriz pega a câmera do diretor. Desapontado ele vai a procura dela depois de alguns impasses e encontra a mulher morta em sua casa. Ao ver o vídeo gravado na fita vemos as palavras de adeus da mulher que não aguentou viver com todas as pressões principalmente as causadas por ser estigmatizada pelo seu papel como portadora da AIDS em um filme de Haroun.



Isabelle dando adeus

Desiludido com a morte da mulher que um dia ele prometeu amor e todas as questões de filmar no Chade em guerra o seu filme. Garba decide investir sua recém

adquirida fortuna em um cinema local ao invés do sonho com o estrangeiro. Nos momentos finais Ali filma seu tio com a câmera que recebeu dele de presente voltando para a sua vida de cineasta exilado na França. Haroun diz adeus de coração em paz a África.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bye Bye Africa é um filme cheio de possibilidades de reflexões para se pensar o caso do cinema na África perpassando por questões primordiais dos cinemas das Áfricas: a necessidade e o direito de narrar as suas próprias narrativas; a necessidade e as relações de alteridades provocadas pelas migrações e o exílios necessários para que a produção destes filmes possa ocorrerem e como estas questões transbordam nos temas e nas narrativas africanas; as dificuldades do continente africano e como estas imagens criadas pelo cinema são importantes neste cenário e como elas são artefatos para a mudança destes paradigmas. O filme e todas as suas potências permitem reflexões acerca destas questões e várias outras presentes nela. Compreender e refletir sobre os fluxos migratórios é um tema importante desde os tempos do colonialismo até a atualidade com os movimentos pós globalização. Para assim combater as forças que criam conflitos e dificuldades mundo a fora.

REFERÊNCIAS

ALVES, Nilda. **Processos curriculares e movimentos migratórios: os modos como questões sociais se transformam em questões curriculares nas escolas**. Rio de Janeiro. (Projeto de pesquisa entre 2017 e 2019)

ALVES, Nilda. **Redes educativas, fluxos culturais e trabalho docente – o caso do cinema, suas imagens e sons**. Rio de Janeiro: ProPEd/UERJ, 2011. (Projeto de pesquisa, entre 2012 e 2017; financiamento: UERJ, FAPERJ, CNPq).

BAMBA, Mahomed. **Imagens e discursos dos filmes africanos sobre as experiências migratórias e o “desejo de alteridade”**. RUA: Revista Universitária do Audiovisual, São Carlos, 15 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/imagens-e-discursos-dos-filmes-africanos-sobre-as-experiencias-migratorias-e-o-desejo-de-alteridade/>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

CESAR, Amaranta. **FILMES DE REGRESSO: o cinema africano e o desafio das fronteiras**. In: BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). **FILMES DA** Revista Livre de Cinema, v. 4, n. 3, p. 41-59, set-dez, 2017

ÁFRICA E DA DIÁSPORA: objetos de discursos. Bahia: Edufba, 2012. p. 189-208. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16758/1/filmes-da-africa-e-da-diaspora.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

GOMES, Tiago de Castro Machado. **OUSMANE SEMBÈNE E O(S) CINEMA(S) DA ÁFRICA.** 2013. Monografia (Especialização) - Curso de Cinema & Audiovisual, Uff, Niterói, 2013. Disponível em: <<http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/viewFile/88/55>>. Acesso em: 28 mar. 2017

HAROUN, Mahamat-Saleh. **Entrevista concedida a David Walsh.** Festival Internacional de Cinema de Toronto. Toronto, set 2000. Disponível em: <<http://http://www.wsws.org/en/articles/2000/09/tff2-s28.html>>. Acesso em 06/04/2017

MUNANGA, Kabengele. **Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje?** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 62, p. 20–31, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n62/2316-901X-rieb-62-00020.pdf>>. Acesso em: 6 mar. 2017.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **A COSMOPOÉTICA DA FRAGILIDADE:** Abderrahmane Sissako, a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum. In: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (Org.). **FILMES DA ÁFRICA E DA DIÁSPORA:** objetos de discursos. Bahia: Edufba, 2012. p. 157-188. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16758/1/filmes-da-africa-e-da-diaspora.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **O cinema político africano e o direito de narrar.** Revista Amalgama, mar. 2011. Disponível em: <<https://www.revistaamalgama.com.br/04/2011/o-cinema-politico-africano-e-o-direito-de-narrar/>>. Acesso em: 6 mar. 2017.