
Minimalismo com ritmo africano: a música no filme *Félicité* (2017), de Alain Gomis¹

Luíza ALVIM²

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Morgana GAMA³

Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

Resumo

Em meio ao uso de música clássica como parte do projeto musical de vários filmes premiados em festivais europeus, há obras fílmicas que, em função do contexto cultural no qual são produzidas, submetem tais composições a novos arranjos e significados na narrativa fílmica. Dentro desse contexto, a presente comunicação propõe uma análise do filme *Félicité* (2017), do cineasta franco-senegalês de Alain Gomis, com o objetivo de verificar os efeitos da música na narrativa a partir da observação dos recursos utilizados pelo cineasta para articular duas vertentes musicais distintas: a música minimalista do compositor estoniano Arvo Pärt e as músicas tradicionais com influência eletrônica do grupo musical congolês Kasai Allstars. Uma mistura de melodias que conduz a uma reflexão mais ampla sobre usos da música no cinema.

Palavras-chave: música clássica; cinema; cinemas africanos; *Félicité*.

Introdução

Alain Gomis é um cineasta da diáspora africana. Nascido em Paris de pai senegalês e mãe francesa, grande parte de seu trabalho enquanto cineasta se volta para questões da imigração e situações da vida cotidiana em cidades do continente africano. Em *Félicité* (2017), seu quarto longa-metragem, o cineasta vai para Kinshasa, na República Democrática do Congo, para contar a história de uma mãe solteira (*Félicité*) que sobrevive como cantora em um bar e se vê diante de um drama com o filho hospitalizado.

Para construir essa narrativa, o cineasta trabalha com artistas locais, incluindo a participação de grupos musicais e a composição do elenco. Chama também a atenção neste filme, além da presença marcante das performances diegéticas do grupo *Kasai*

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, 24º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ). Pós-doutoranda com bolsa PDJ/CNPq na ECA-USP, e-mail: luizabeatriz@yahoo.com

³ Doutora em Comunicação e Culturas Contemporâneas (Póscom/UFBA) e membro do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica, e-mail: morganagama@gmail.com

Allstars (com a atriz Véronique Beya Mputu substituindo a cantora real do grupo), o uso da música minimalista⁴ do compositor estoniano Arvo Pärt, em execução pela Orquestra Sinfônica Kimbanguista (mostrada no filme), uma orquestra de músicos amadores criada em Kinshasa pelo congolês Armande Diangienda e que foi objeto do documentário alemão *Kinshasa Symphony* (de Martin Baer e Claus Wischmann) em 2010.

Este trabalho faz parte de um mapeamento de uma das autoras do artigo, Luíza Alvim, voltado para o uso de música clássica europeia em filmes autorais participantes das mostras principais dos festivais de Cannes, Veneza e Berlim, de 2011 a 2020 (*Félicité* ganhou o Urso de Prata na Berlinale de 2017). São usadas também entrevistas com os diretores para se chegar às motivações para essas escolhas musicais.

O trabalho dialoga igualmente com a pesquisa da co-autora Morgana Gama, que pensa, sobretudo, como a música vocal do filme pode ampliar a noção de oralidade, à medida em que permite compreender a voz a partir da presença de um corpo em cena (Zumthor, 2007). A pesquisa parte da perspectiva de que, quando as personagens cantam em um filme, mais do que a percepção da voz na diegese, é preciso avaliar como a presença da voz cantada interfere na narrativa, evocando sentidos a partir da performance. Um fenômeno que no corpo da pesquisa é observado em filmes realizados no contexto de África e suas diásporas, em função do valor que as tradições orais (contos e cantos) representam, de diferentes maneiras, para esse conjunto de cinematografias.

Em nossa proposta, buscamos analisar os efeitos da utilização das músicas de Arvo Pärt como um todo na estrutura do filme, especialmente por se tratar de uma obra cinematográfica realizada por um cineasta da diáspora africana, contexto em que as escolhas musicais podem vir a estabelecer outras relações com músicas de concerto ou de origem europeia. Também será considerada a importância das músicas vocais para a narrativa, sobretudo, por compreender que é a partir delas que o cineasta se conecta com a oralidade, já bastante presente nos cinemas africanos, porém com ênfase na sua corporalidade ou performance. Como metodologia, fazemos uma revisão bibliográfica

⁴ Minimalismo neste texto se refere ao movimento musical iniciado nos EUA nos anos 1960, com compositores como Philip Glass e Steve Reich, e que ficou conhecido com essa designação. O nome faz menção ao uso de material “mínimo” nas melodias e no acompanhamento, embora a característica que chame mais a atenção seja talvez o seu caráter de repetição (da base do acompanhamento e da melodia, com pequenas variações).

do uso de música clássica ocidental em filmes africanos, seguida da análise fílmica das inserções musicais em *Félicité*, por vezes nos valendo de entrevistas com o diretor sobre as suas escolhas musicais.

Música em cinemas de África e suas diásporas

Ainda são poucos os estudos que se dedicam a investigar a música presente em filmes realizados por cineastas africanos. Na maioria das vezes, tal omissão não se dá em virtude de uma ausência de projetos musicais nos filmes, mas por limitações como: o desconhecimento sobre o repertório musical mobilizado pelos realizadores – repertório cuja compreensão semântica das músicas, na maioria das vezes, se restringe às audiências locais, dada a existência de diferenças culturais, linguísticas – e a dificuldade em articular esse repertório musical com as questões problematizadas pela narrativa fílmica.

Considerando que os cinemas realizados em África e suas diásporas começaram a ter destaque e circulação internacional a partir da década de 1950, os estudos voltados para uma análise de escolhas estéticas e estilísticas são relativamente recentes. Porém, à medida que se examina o aspecto sonoro dos primeiros filmes realizados neste âmbito, é possível perceber como a música foi um recurso estilístico empregado de forma criativa, consciente e, por vezes, em confronto a paradigmas associados à representação do continente no cinema. Um exemplo disso pode ser observado no curta o pioneiro *Afrique sur Seine* (África no Sena, 1955) realizado pelo coletivo *Le Groupe Africain du Cinéma*⁵.

Na ocasião em que esses jovens estudantes realizaram o filme, um veto imposto pelo governo francês com o Decreto de Laval (1934) proibia que cineastas africanos filmassem em seu próprio país. Sob a restrição de produzir imagens em locações francesas, foi através do som - com a utilização de registros sonoros extraídos do *Musée de l'Homme* (Paris) que remetiam a ritmos, vozes e musicalidades não-europeus - que tais cineastas conseguiram uma espécie de “africanização” da narrativa.

À medida que os filmes realizados por cineastas africanos ganham visibilidade nos estudos de música no cinema, uma pergunta que surge é: que tipo de música era associada à representação de África e dos africanos no cinema? Assim como tais

⁵ Coletivo formado por Paulin Soumanou Vieyra, Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr e Robert Caristan, à época, estudantes do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC), em Paris.

cineastas confrontavam as imagens criadas nos cinemas coloniais, estariam eles também confrontando as referências musicais associadas ao continente africano? De acordo com Andrew Kaye (2020), desde o cinema mudo, é possível encontrar músicas preexistentes adaptadas ao que ele denomina de “topoi cinematográficos africanos”. Nas décadas de 1930 e 1940, quando maior parte da representação de África é movida por interesses europeus e norte-americanos, há uma predominância de estilos orquestrais ocidentais com uso frequente de tipologias musicais africanas tradicionais associadas a tambores, sons de ambientes e sons de animais (Kaye; Asevedo e Lima, 2020, p. 173).

O filme que inverte os padrões, até então utilizados, para representar o topos africano no cinema é *Borom Sarret* (1963), de Ousmane Sembène, pois utiliza a música ocidental como parte de um sistema criado para oprimir pessoas comuns em que a parte privilegiada de Dakar, capital do Senegal, é marcada por trechos de *Ave Verum Corpus*, de Mozart, em oposição aos sons de *xalam*, que atravessam boa parte da jornada do humilde carroceiro (Fisher, 2017).

Anos mais tarde, surgem ainda nas primeiras décadas de produção cinematográfica de realizadores africanos, filmes que dão preferência à utilização de canções produzidas por músicos e compositores africanos, cantadas em línguas diferentes daquelas herdadas durante o regime colonial (crioulo, uolofe, lingala, bambara, árabe e outras) e que, integradas a um determinado repertório local compartilhado, também promoveram a divulgação de nomes importantes da música produzida em diferentes partes do continente africano, a exemplo da cantora e griotte senegalesa Yandé Codou Sène (1932-2010) cuja voz está presente em filmes de Ousmane Sembène (*Faat Kiné*, 2001) e Safi Faye (*Mossane*, 1996).

Como aponta Beatriz Leal Riesco (2012) em artigo sobre música nos cinemas africanos, essa progressão “pode-se resumir em uma tomada de consciência das possibilidades críticas estilísticas e subversivas da música e em uma progressiva maturidade independentizadora frente aos usos da mesma” (Riesco, 2012, p. 109-110). Desse modo, além de músicas africanas, também há cineastas africanos que seguindo a tendência oposta, se apropriam de músicas europeias preexistentes submetendo-as a uma ressignificação por meio da narrativa fílmica. Um exemplo dessa apropriação pode ser visto no filme *Touki Bouki* (1979), do cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty, em que a utilização de canções francesas como *Paris, Paris* e *Plaisir d’amour* e *Le chat noir* “antes de configurar uma homenagem ou reverência à cultura do ex-colonizador,

resulta em uma operação crítica que se baseia na apropriação simbólica do legado colonial para subvertê-lo em um cenário pós-colonial (Maia; Gama, 2022, p. 34).

No caso de *Félicité*, Alain Gomis deixa a entender através de entrevistas que as razões de suas escolhas por utilizar composições de Arvo Pärt, interpretadas pela Orquestra Sinfônica Kimbanguista, e as músicas do grupo *Kasai Allstars* seguem outra tendência, estando mais interessado em refletir sobre questões políticas a partir do cotidiano de suas personagens, especialmente o da protagonista Félicité. Gomis (2017a, não paginado, tradução nossa) relata o efeito de ter as músicas de Kasai Allstars e Pärt juntos, as primeiras relacionadas a uma tradição “que faz vibrar a terra”, a segunda, “que tenta se voltar em direção ao céu”.

Quanto às escolhas específicas, a das músicas do grupo *Kasai Allstars* se deu após o momento em que o diretor viu a performance da vocalista Muambuvi e a textura da voz da cantora teria feito ele “imaginar uma história sobre a luta diária de uma personagem feminina em situações em que a vida custa caro, mas que, graças à música, consegue ver o outro lado” (Gomis, 2017b, não paginado). Além disso, para Gomis o grupo permite ligar tradição e modernidade através da música, uma vez que é um coletivo formado por membros de bandas com vertentes musicais diferentes, todos originários de Kasai - província congoleza.

Já a escolha da orquestra partiu da busca do cineasta de como representar o caos da cidade de Kinshasa - a terceira maior cidade do continente africano - e a resposta veio quando assistiu o documentário *Kinshasa Symphony* (2010). Quanto à música de Arvo Pärt, Gomis (2017c) relata que descobriu *Fratres* como música de fundo de um programa de rádio e que propôs as obras de Pärt à orquestra porque queria somente músicas contemporâneas no filme, assim como proporcionar um distanciamento, ao mesmo tempo em que a orquestra seria o “coração” do filme e permitiria que ele transcendesse a tragédia social e o miserabilismo. Voltaremos a isso a seguir.

Arvo Pärt, espiritualidade e seu uso glocalizado em *Félicité*

Se a música minimalista como um todo tem sido bastante empregada no cinema contemporâneo (Greig, 2021), a música de Arvo Pärt é particularmente frequente, ao ponto de Michel Chion (2019) designar um “efeito Arvo Pärt” e se perguntar se o minimalismo místico do estoniano não estaria se tornando um “universalismo” no cinema. Por outro lado, Thomas Elsaesser (2005) observa que os festivais de cinema

influenciam as expectativas e a própria estética dos filmes participantes, aproximando-a entre os filmes, mais do que se relacionando com nacionalidades específicas.

Em seu artigo de 2013, Maimets-Volt relacionava o uso de música de Arvo Pärt, principalmente a da sua fase *tintinabulli* (estilo que, por definição do próprio compositor, é assim chamado porque três notas da tríade, base da música ocidental, soam como um sino), de que a obra *Fratres* faz parte, à relação do homem com o eterno e o sagrado, estando essas obras musicais comumente em histórias de injustiça, angústia, solidão ou com uma salvação por meio de sacrifício ou transcendência. Tal poderia ser considerado o seu uso em *Félicité*, pois o filme trata da luta de Félicité para conseguir dinheiro, de modo que seu filho Samu possa ser operado no hospital onde está e não ter sua perna amputada. É uma luta angustiante e solitária, em que Félicité se humilha em vão.

Tabela 1: Música de Arvo Pärt em *Félicité* (em negrito, são marcadas as imagens da orquestra, solista e coro responsáveis pela execução da música).

Tempo	Música	Imagens
16:00-17:03	Fratres	Orquestra. Noite (céu estrelado)
24:30-25:00	Fratres	Noite: imagens oníricas de Félicité
30:43-32:00	Fratres	Félicité dança e canta (sem som). Público: várias ações. Casal em relacionamento sexual.
37:59-39:45	Fratres	Pessoas no enterro. Félicité na moto.
59:48-62:33	My Heart's in Highlands	Cantora e orquestra. Cidade. Hospital.
93:07- 95:15	Sieben Magnificat-Antiphonen: O Immanuel	Regente e coro. Félicité tira o lenço e anda pelas ruas à noite
117:54- 121:06	Sieben Magnificat-Antiphonen: O Immanuel	Samu de muletas. Coro. Rosto de Félicité sorrindo. Coro.

Fonte: Elaboração própria

Em *Félicité*, os quatro primeiros trechos de *Fratres* estão na primeira metade do filme (Tabela 1). No primeiro deles, com pouco mais de 15 minutos de filme, vemos a Orquestra Sinfônica Kimbanguista em seu local de ensaio (Figura 1): a orquestra começa a tocar a música de Pärt, que continua em imagens oníricas de um céu estrelado. É preciso dizer que nenhum dos componentes da orquestra é personagem do filme, A sua aparição da orquestra chama a atenção para o contexto de execução da música de Pärt: uma orquestra composta por moradores locais que, sentados em cadeiras de plástico, tocam seus instrumentos em um galpão. Assim, embora essa se trate de uma composição musical europeia, ao romper com a invisibilidade de quem a executa, o

filme permite compreender tal música sob outras perspectivas fruto do seu contato com esse novo contexto. Além disso, segundo Chris Letcher (2022, no prelo), ao mostrar as imagens da orquestra que executa a música, o filme rompe com práticas dominantes no filme clássico, dentre elas, o princípio da “invisibilidade” em que o aparato técnico da música não diegética não deve ser visível⁶.

Figura 1: Orquestra se preparando para executar *Fratres*.



Fonte: Captura do filme *Félicité* (2017)

Por outro lado, tal performance de uma música tão famosa e presente no cinema e fora dele, como *Fratres*, leva a várias comparações quanto às suas imperfeições – e é preciso dizer que, além da qualidade amadora da orquestra, Pärt não fazia parte do repertório dela e foi tocado e gravado a pedido de Gomis. Mas ela acaba, como observa Letcher (2022, no prelo, n.p.), dando uma nova visibilidade a essa música e à sua recontextualização em Kinshasa, num som “mais tangível, granuloso, humano, [...] domesticando, localizando Pärt” no “retrato afetivo de Kinshasa e o lugar de Félicité nele”.

A Orquestra Sinfônica Kimbanguista⁷ foi durante muitos anos a única orquestra na região da África Subsaariana que se tornou conhecida internacionalmente com o documentário *Kinshasa Symphony* (2010). Mesmo composta por músicos amadores, pessoas que profissionalmente exercem outros ofícios, no documentário é possível observar a orquestra interpretando compositores como Handel, Verdi, Beethoven -

⁶ Para saber mais sobre os princípios de invisibilidade, ver *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, de Cláudia Gorbman (1987).

⁷ O nome Kimbanguista advém de Simon Kimbangu, congolês fundador do movimento cristão africano denominado “Igreja de Jesus Cristo sobre a Terra”, também conhecida como Igreja Kimbanguista, fundada em 1921 na República Democrática do Congo (James, 2007).

como se pode ver, o repertório da orquestra é mais tradicional e Gomis (2017b) relatou o desafio que foi a interpretação do contemporâneo Pärt - e a mobilização do público local nas apresentações públicas. Uma nova forma de ver o próprio de Kinshasa e ter uma nova perspectiva sobre a relação entre África e música clássica, sintetizada no depoimento de um dos integrantes da orquestra para o documentário alemão: “Pode não parecer óbvio, mas há ritmos africanos em Beethoven”⁸ (Kinshasa, 2010).

Voltando à análise de *Fratres* no filme, o segundo trecho está também em imagens oníricas, corroboradas pelo misticismo e espiritualidade evocados pela obra. Na terceira vez, há um fenômeno curioso, pois Félicité está cantando com sua banda, o canto é silenciado e os sons de *Fratres* invadem a trilha sonora: é como se indicassem a angústia de Félicité pelo filho Samu, escondida no sorriso da cantora. Finalmente, o quarto trecho é quase como um videoclipe, durante o qual Félicité anda na garupa de uma moto pela cidade; na montagem, várias imagens remetem a um enterro: caixões, os ritos, pessoas dançando e lojas de coroas funerárias. A preocupação da protagonista com a possibilidade de morte do filho está na montagem dessas imagens com o som de Pärt e suas habituais evocações da união com o sagrado.

A segunda música de Pärt no filme é a música vocal *My Heart's in Highlands*, cuja letra é baseada no poema escocês de Robert Burns. Voltamos ao local de ensaio da orquestra e agora ouvimos e vemos com destaque a solista por longo tempo. Ao final, no lugar das *highlands* e cervos escoceses, vemos as ruas de Kinshasa e o hospital. Chion (2019, p. 432) destaca especialmente essa sequência por causa do efeito provocado pela letra, contexto e referências do poema original, além da língua inglesa em que a música é cantada, num filme falado em lingala: “uma expressão artística, forçosamente datada e localizada” é adotada pelo novo contexto. Esse trecho com *My Heart's in Highlands* funciona no filme como uma introdução à sua segunda parte, logo após a amputação da perna do filho de Félicité, um momento em que ambos terão que lidar com a angústia, resolve e sentimento de falha causada pela amputação.

Os dois últimos trechos são da obra coral religiosa *Sieben Magnificat-Antiphonen: O Immanuel*. No primeiro, vemos novamente o grupo de Armande Diangienda ensaiando a obra. Corta-se para uma imagem de Félicité de costas de lenço, andando pela rua: ela tira o lenço da cabeça, num gesto que interpretamos como uma reconciliação dela com a vida, iniciando, assim, um terceiro momento do filme. Pois, no

⁸ Disponível no trailer do documentário: https://www.youtube.com/watch?v=_vTk0XsgZV4

segundo trecho da música, que termina o filme, vemos o filho de Félicité andando de muletas pela cidade e, depois, em montagem alternada com os rostos do coro da orquestra, o rosto sorridente e em paz de Félicité. É a reconciliação com os fatos e a tentativa de seguir a vida em frente da melhor maneira possível.

Música vocal: a performance da voz em cena

A presença da música vocal na modalidade diegética, com a atuação de personagens que cantam, mais do que a caracterização de tais personagens, pode exercer outras funções no filme. Marianne Bloch-Robin (2011), ao investigar o papel da música vocal na narração cinematográfica, aponta, pelo menos, duas funções: a primeira e mais comum, ligada a uma prática do coro grego, é a “prolepse cantada” ou uma revelação antecipada do desenvolvimento narrativo e a segunda é a música vocal como revelação, quando através da música, os personagens exprimem algo que não conseguem ou não podem dizer. Mais do que acrescentar emoção à cena, a música permite que a palavra seja liberada e, além da palavra, o próprio personagem (Bloch-Robin, 2011).

Podemos inferir, portanto, que é através da música do *Kasai Allstars* que Félicité expressa sua solidão, sua dor pelo filho hospitalizado, sua resiliência diante da adversidade. Um gesto que no filme é enfatizado pelo frequente uso de *close-ups* no rosto da personagem, escolha estética que permite ao espectador compartilhar de suas emoções mesmo diante da barreira linguística presente na música cantada em lingala, uma das línguas de Kinshasa. Se nas narrativas convencionais, o diálogo, as palavras, funcionam como atalhos para conhecer a personagem, em *Gomis*, é a presença de outras sonoridades que levam o espectador a desenvolver empatia com os personagens e a história narrada através deles. Em *Félicité*, além de ser o primeiro filme do cineasta com uma protagonista feminina, a música em sua maior parte é apresentada, visualmente, por performances humanas, seja através da cantora no bar acompanhada dos músicos, ou ainda, com o ensaio da orquestra. A música, no contexto do filme, definitivamente não é uma entidade abstrata.

Em seu texto, Letcher (2022) destaca o aspecto da desincorporação (*disembodiment*) de vozes em *Félicité*, a exemplo de Muambuyi, vocalista do grupo *Kasai Allstars*, cujo corpo não aparece no filme, mas é “corporificado” pela atriz Véro Tshanda Beya Mputu. O descolamento da voz em relação à sua real intérprete permite

inferir o poder evocativo da voz (de criar imagens) e nos faz retornar à motivação inicial do cineasta quando escolheu o grupo:

Um dia, enquanto assistia a um vídeo do Kasai Allstars, vi essa cantora incrível, Muambuyi, com seu lado cru e a textura de sua voz... e tudo se encaixou. Ela me possibilitou imaginar uma história sobre a luta diária de uma personagem feminina em situações em que a vida custa caro, mas que, graças à música, consegue ver o outro lado (Gomis, 2017b, n.p., tradução nossa).

Considerando que nos filmes de Gomis, as personagens quase não falam e não há uma narração no campo da enunciação, a música exerce um papel fundamental para contar a história e criar um vínculo com as personagens. No contexto do filme, não se trata, portanto, de pensar na música em si, mas na forma como ela se apresenta, ou melhor, na forma como ela é, literalmente, “incorporada” pelos sujeitos que compõem a narrativa, como atesta a afirmação de Letcher ao analisar a presença da voz no filme:

No cinema, as vozes cantadas proporcionam aos personagens fictícios, de certa forma, corpos reais. [...] Quando ouvimos uma voz, ouvimos um corpo, o som da anatomia do cantor e, portanto, podemos pensar em vozes cantadas (e outras) imbuindo personagens fictícios na tela com uma realidade incorporada. No caso de um ator imitando a voz de um cantor de playback, há uma mediação particularmente rica com diferentes realidades (Letcher, 2022, n.p., tradução nossa).

Assim como em termos de usos da música no cinema, o aparato técnico da música diegética não costuma ser revelado, por vezes, o corpo que performa a música vocal, no âmbito da narrativa clássica do cinema⁹, também é invisibilizado no processo de enunciação a fim de assegurar o estilo de continuidade. Nesse sentido, em *Felicité*, não só há uma ruptura de tal invisibilidade quanto aos sujeitos que executam a música, mas também uma ruptura do princípio narrativo de continuidade - como ocorre nas sequências em que a orquestra aparece sem um motivo aparente, ou ainda, nos momentos oníricos em que a protagonista vê a si mesma caminhando em uma floresta escura. Tais inserções à medida em que rompem com o paradigma de continuidade predominante na narrativa do cinema clássico, expõem o funcionamento da enunciação (o ato de contar história) chamando a atenção não só para o fato da existência de um agente de enunciação (geralmente ocultado na narrativa clássica), mas lançando uma reflexão sobre a própria forma como essa história está sendo contada.

⁹ Para saber mais sobre os princípios da narrativa clássica, ver *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos* de David Bordwell (2005).

Por outro lado, essa ruptura aproxima o cineasta de uma característica muito presente na literatura africana em que a expressão oral ocupa o lugar importante, como atesta Isidore Okpewho (1992), especialista em literatura oral africana: “a centralidade da expressão vocal na literatura oral africana implica um certo apelo não ao que o performer diz, mas como diz” (Okpewho, 1992, p. 42, tradução nossa). O “como se diz” no contexto do filme é a forma musicada como a personagem expressa seus sentimentos. Uma forma que leva o espectador a ir além da palavra e observar a performance associada à voz.

No que diz respeito à performance associada à voz, Paul Zumthor (1993) faz a distinção entre *oralidade*, que seria o uso da voz com produção de significado, e vocalidade referente à qualidade sonora do que é dito. Nas músicas vocais apresentadas no filme é justamente o aspecto da *vocalidade* que está em relevo. Quando se assiste a apresentação de Felicité o foco não está necessariamente na letra da música que ela canta em lingala, mas na forma como ela canta, ou melhor, na forma como ela “fala” de seus sentimentos ao cantar.

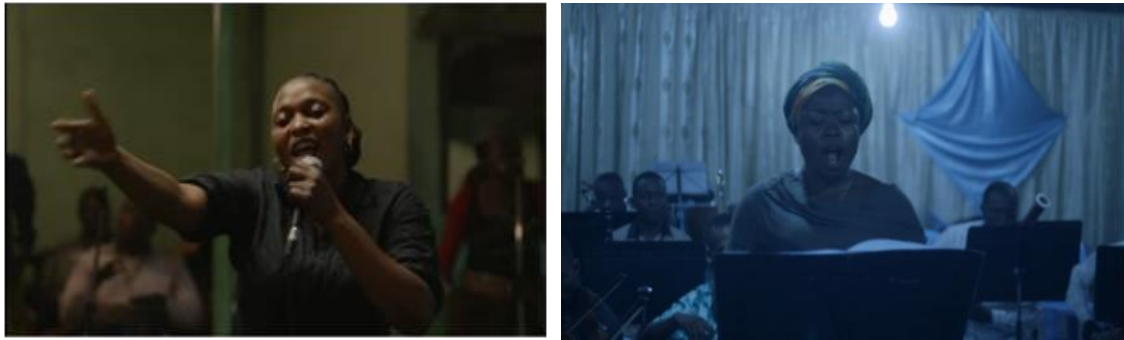
A questão é que, ainda de acordo com Zumthor (1985) com a modernização dos meios de comunicação, sobretudo da escrita, houve uma dissociação entre a voz e a sua performance, a voz e a sua “corporalidade”, no sentido de uma relação com o sujeito portador da voz. De forma semelhante, Mary Ann Doane (1983) ao tratar sobre o uso da voz no cinema, afirma que o cinema clássico promoveu um apagamento do “espaço visível” da voz, pela utilização de recursos como voz *off*, voz *over* (corpo fantasmático) ou com uso de voz *over* no documentário em que há de fato uma descorporificação da voz, pois o corpo não está na diegese (Doane, 1983, p. 466). Por outro lado, a linguagem cinematográfica permite negociações quanto ao uso da voz, por vezes impondo ênfase à sua oralidade e, em outros, ênfase à sua vocalidade conforme os propósitos da narrativa. Em *Felicité*, a voz tem corpo e história.

Nesse sentido, quando o filme mostra o corpo associado à voz que ouvimos cantar, ele promove uma ruptura com esse “apagamento”, provocando uma aproximação do espectador com toda performance gestual e corporal associada à interpretação das peças musicais. Para a música do *Kasai Allstars* a performance é a de uma mulher cujo drama se dá a conhecer aos poucos. É o corpo da atriz Véronique Beya Mputu (Figura 2) que dá uma existência física no espaço à voz da cantora Muambuyi e,

ao mesmo tempo, lhe confere uma universalidade, afinal o drama de *Félicité* é o de muitas mulheres que moram em cidades africanas.

Já nas interpretações conduzidas pela Orquestra Sinfônica Kimbanguista, a performance associada à música é o registro dos próprios integrantes. Não se trata de qualquer orquestra, mas uma das únicas no continente africano, logo é importante que o aparato dessa música diegética seja revelado. A ruptura com a “invisibilidade” dos intérpretes da música - incluindo o talento da soprano Wazola Bibiche Ntemo (Figura 3) – aqui, ganha uma conotação ainda mais ampla de romper com a invisibilidade que relegou às culturas africanas a uma “história única”, inclusive em termos musicais.

Figuras 2 e 3: Corpos da voz: a atriz Véronique, à esquerda, e a soprano Wazola, à direita.



Fonte: Capturas do filme *Félicité* (2017)

Considerações Finais

De modo geral, as escolhas de Alain Gomis a respeito da música do filme *Félicité* se alinham com características mais genéricas de filmes contemporâneos realizados por cineastas da diáspora africana. Cineastas que buscam a construção de identidades plurais a partir de referências do continente, e, assim, permitir a reconstrução de traumas gerados historicamente pela violência epistêmica infligida por representações hegemônicas, como afirma Daniela Ricci (2020) sobre esse conjunto de filmes.

Portanto, quando Alain Gomis, decide inserir em seu projeto musical uma orquestra sinfônica composta por músicos e intérpretes locais, mesmo que amadores, ele está expressando através do cinema que a música clássica também pode ser “africana”. Uma escolha estética alinhada com o drama encenado pela protagonista, mas que também se contrapõe a representações homogêneas e hegemônicas relacionadas à musicalidade africana. O efeito da música clássica transborda os propósitos da narrativa

e rompe com a invisibilidade da música diegética na narrativa para confrontar uma invisibilidade histórica de agentes africanos na música clássica.

Quanto ao efeito da voz, nos filmes africanos a discussão em torno da voz costuma aparecer associada à oralidade e a relação com o legado deixado pelas tradições orais, tanto em termos de conteúdo (as histórias), quanto às técnicas utilizadas pelos antigos contadores de história (*griots*). Porém, em *Felicité*, percebe-se uma maior liberdade de usar a voz em sua vocalidade, não apenas como instrumento de enunciação, mas em sua dimensão sonora. Uma vocalidade que ao ganhar corpo ocupa um espaço na diegese pela performance e rompe com invisibilidade das convenções do cinema clássico. Uma ruptura que permite uma renovação musical nos cinemas africanos à medida que se abrem para a aproximação com referências musicais não-africanas, demonstrando o seu potencial de ressignificar composições que se tornaram lugar comum no repertório da música clássica contemporânea, imprimindo um ritmo africano ao “efeito Arvo Pärt”.

REFERÊNCIAS

AFRIQUE sur Seine. Direção: Paulin Soumanou Vieyra e Mamadou Sarr. Duração: 20 min. Produção: Groupe Africain du Cinéma, França, 1955.

BLOCH-ROBIN, Marianne. De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor, **El ojo que piensa**, 2011. Disponível em: <https://hal.science/hal-03883843>. Acesso em: 07 jun. 2024.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005, p. 278-279.

CHION, Michel. **La musique au cinéma**: les chemins de la musique. 2 ed. rev. e aum. Paris: Fayard, 2019.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. Parte 3, seção 3.5.1, p. 457-475.

ELSAESSER, Thomas. National Cinema: Re-Definitions and New Directions. In: **European Cinema**: Face to Face with Hollywood. Amsterdam University Press, 2005.

FELICITÉ. Direção: Alain Gomis. Produção: Andolfi, Granit Films, Cinekap, Need Productions, Katuh Studio, Schortcut Films, Jour2Fête, MUBI e Strand Releasing. Idioma: Lingala e Francês. Ficção. França, Bélgica, Senegal, Alemanha e Líbano. Duração: 123 min, VOD, 2017.

FISHER, Alexander. Vocal Spaces and Oral Traces: Voice-Over, Orality, and Ousmane Sembene's Early Post-Colonial Critique. In: **Locating the Voice in Film**. Oxford University Press, 2017. p. 209-225.

GOMIS, Alain. Interview Alain Gomis/ Félicité, une chanteuse à Kinshasa (cedida a Benoit Basirico). **Cinezik**, 5 mars 2017a. Disponível em: <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20170330195600>. Acesso em: 8 jun. 2024.

GOMIS, Alain. **Félicité - Press Notes**. Estados Unidos: Strand Releasing (Distribuidora), 2017b. Disponível em: https://www.strandreleasing.com/wp-content/uploads/2017/09/felicite_pk2.pdf. Acesso em: 07 jun. 2024.

GOMIS, Alain. Director Alain Gomis on Félicité: Realism and Dreams through Music (entrevista a Amalia Morris e Sylvain Pinot). **Scoreit**, 5 maio 2017c. Disponível em: <http://magazine.scoreit.org/director-alain-gomis-felicite/>. Acesso em 8 jun. 2024.

GORBMAN, Cláudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GREIG, Donald. **Baroque Music in Post-War Cinema: Performance Practice and Musical Style**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

JAMES, John. “Christmas comes late to DR Congo”, BBC Kinshasa, 25 maio de 2007. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6692201.stm>. Acesso em: 06 jun. 2024.

KAYE, Andrew Lawrence; ASEVEDO, Everaldo; GAMA, Morgana. A música do filme e a experiência musical africana: alguns comentários sobre um trabalho em andamento. **MusiMid**, v. 1, n. 3, p. 165-186, 28 fev. 2021. Disponível em: <http://musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/67>. Acesso em: 06 jun. 2024.

KINSHASA Symphony. Direção: Claus Wischmann e Martin Baer. Alemanha: Paradiso Filmed Entertainment, 2010. 95 min. color.

LEAL-RIESCO, Beatriz. “A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa”. In: Bamba, Mahomed; Meleiro, Alessandra (orgs). **Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos**. Salvador: Edufba, 2012. p. 101-128.

LETCHER, Chris. Kinshasa’s Music, Dreams and Shared Cinematic Realities: Listening to Vocal Performance in Félicité. In: **Singing Out: the musical voice in audiovisual media**. Edinburgh University Press, 2022 (no prelo).

MAIA, Guilherme; GAMA, Morgana (2022). Ecos pós-coloniais em dois filmes africanos: as canções de Soleil Ô e Touki Bouki. **Revista Eco-Pós**, 25(1), 16–38. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/ecops.v25i1.27844>. Acesso em: 06 jun. 2024.

MAIMETS-VOLT, Kaire. Arvo Pärt's Tintinnabuli Music in Film. **Music and the Moving Image**, v. 6, n. 1, Spring 2013, p. 55-71.

OKPEWHO, Isidore. **African oral literature: Backgrounds, character, and continuity**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1992.

RICCI, Daniela. **African diasporic cinema: Aesthetics of reconstruction.** Tradução de Melissa Thackway. Michigan: Michigan State University Press, 2020.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Permanencia de la voz,** El Correo (Unesco), agosto de 1985. p. 4-8

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.