

Guilherme Maia

Universidade Federal da Bahia -
UFBA
ORCID:0000-0003-3250-6551
Email:maia.audiovisual@gmail.com

Morgana Gama

Universidade Federal da Bahia -
UFBA
ORCID:0000-0002-7589-8332
Email: morganagama@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob uma
licença [Creative Commons Attribution
4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito exclusivo
de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

**Ecos pós-coloniais em dois
filmes africanos:
as canções de *Soleil Ô* e *Touki Bouki***

*Postcolonial echoes in two African films:
the songs of *Soleil Ô* and *Touki Bouki**

*Ecos postcoloniales en dos películas
africanas:
Las canciones de *Soleil Ô* y *Touki Bouki**

MAIA, G.; GAMA, M. Ecos pós-coloniais em dois filmes
africanos: as canções de *Soleil Ô* e *Touki Bouki*. **Revista Eco-
Pós**, V. 25, N.1, p. 16-38, 2022. DOI:
10.29146/ecops.v25i1.27844

RESUMO

À luz de estudos recentes sobre o modo como canções populares operam no cinema de ficção, este artigo examina o papel das canções nos filmes *Soleil Ô* (1969), de Med Hondo e *Touki Bouki* (1973), de Djibril Diop Mambéty, levando em conta o complexo cenário de produção envolvido nos filmes realizados por cineastas de África e suas diásporas, especialmente nos primeiros anos após a descolonização. Partindo do pressuposto de que canções populares pré-existentes tendem a afetar o público pela via do acionamento de memórias, afetos e processos de identificação, a investigação observa o modo como as canções dominantes nesses dois filmes se articulam com a narrativa como discurso crítico e como marcas do racismo e da xenofobia em um contexto pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE: *Artes; Cinema; Música popular; Cinemas africanos; Pós-colonial.*

ABSTRACT

Under the light of recent studies on how popular songs operate in fiction cinema, this paper examines the role of songs in the films *Soleil Ô* (1969) by Med Hondo and *Touki Bouki* (1973) by Djibril Diop Mambéty, taking into account the complex production scenario involved in films made by filmmakers from Africa and its diasporas, especially in the first years after decolonization. Starting from the assumption that pre-existing popular songs tend to affect the audience by triggering memories, affections, and identification processes, the research observes how the dominant songs in these two films articulate with the narrative as critical discourse and as marks of racism and xenophobia in a post-colonial context.

KEYWORDS: *Arts; Popular music; African cinemas; Post-colonial.*

RESUMEN

A la luz de los recientes estudios sobre el funcionamiento de las canciones populares en el cine de ficción, este artículo examina el papel de las canciones en las películas *Soleil Ô* (1969) de Med Hondo y *Touki Bouki* (1973) de Djibril Diop Mambéty, teniendo en cuenta el complejo escenario de producción de las películas realizadas por cineastas de África y sus diásporas, especialmente en los primeros años tras la descolonización. Partiendo del supuesto de que las canciones populares preexistentes tienden a afectar al público a través del desencadenamiento de recuerdos, afectos y procesos de identificación, la investigación observa cómo las canciones dominantes en estas dos películas se articulan con la narrativa como discurso crítico y como marcas de racismo y xenofobia en un contexto poscolonial.

PALABRAS CLAVE: *Arte; Musica popular; Cines africanos; Poscolonial.*

Submetido em 19 de março de 2022

Aceito em 09 de maio de 2022

Introdução

Nascido a partir do encontro entre duas investigações que vêm sendo realizadas no âmbito do Laboratório de Análise Fílmica (LAF), grupo de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA – uma sobre aspectos da oralidade nos cinemas africanos e outra com foco nas valências da canção popular no cinema – este artigo examina os modos de operação das canções em dois filmes africanos: *Soleil Ô* (1969), de Med Hondo e *Touki Bouki* (1973), de Djibril Diop Mambéty, eleitos como objetos por serem obras de diretores nativos de ex-colônias francesas e conterem em seus projetos musicais uma instigante relação de atrito entre canções tradicionais de países africanos, da tradição cultural popular urbana francesa e da cultura afrodiáspórica.

Em diálogo com autoras e autores que, a partir do início deste século, têm se dedicado ao estudo da canção como ferramenta de expressão cinematográfica, a análise mapeou operações estratégicas das canções nas duas obras citadas, partindo do pressuposto de que o poder alusivo e evocativo de canções pré-existentes tende a afetar o público por meio do acionamento de memórias individuais e coletivas. O processo analítico buscou observar o modo como os dois filmes, ao colocarem em atrito canções do colonizador, do colonizado e híbridas, refletem o espírito de uma época e revelam aspectos do complexo contexto dos filmes realizados por cineastas de África e suas diásporas nos primeiros anos após a descolonização. Além disso – e, talvez, principalmente – as canções de *Touki Bouki* e *Soleil* operam na chave de um potente discurso político em um contexto pós-colonial.

1. Do pecado à virtude: os estatutos da canção popular no cinema no século XXI

Como nos conta Luíza Alvim (2017, p.15), A partir de meados da década de 1950 e ao longo da década seguinte, a musicalização¹ de filmes por meio de música não-original – canções

¹ Optamos por utilizar a terminologia adotada no meio cinematográfico cubano, assim como em alguns outros países da América Latina, para designar o processo de adição de música à trilha sonora de um filme, da concepção à finalização. O termo costuma ser aplicado tanto para partituras ou canções originais quanto no caso de seleção de material pré-existente, tal como se depreende a partir das entrevistas reunidas no livro *El Noticiero ICAIC y sus voces* (Dias, 2012). Ver também em <https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/diez-consejos-para-musicalizar-una-pelicula/> (Acesso em 08/05/2022).

populares, peças do repertório clássico preexistente e outros gêneros, como o jazz – passa progressivamente a ganhar importância como tendência estética em várias cinematografias ao redor do mundo (Alvim, 2017). No caso das canções populares, se, em um primeiro momento, seu uso foi visto com desconfiança por alguns críticos, teóricos e compositores, hoje sabemos que é uma prática consagrada no cinema e no audiovisual, tanto na linha do entretenimento comercial quanto no domínio daquilo que Bordwell (1996) chamou de “filme de arte e ensaio”. Talvez por isso mesmo, o campo dos Estudos Fílmicos esteja sendo contemplado, neste século XXI, com um crescente número de eventos, artigos, ensaios, dossiês em revistas, livros autorais e coletâneas dedicadas ao tema das canções como ferramenta de expressão cinematográfica.² No marco desses estudos recentes, é possível perceber a superação de uma resistência presente na fortuna crítica em décadas anteriores e a emergência de alguns consensos em relação ao valor estético da canção e à existência de diferenças importantes entre os modos de operação da música instrumental original, composta e editada segundo o modelo clássico³, e projetos de musicalização baseados em canções populares, especialmente quando pré-existentes.

Segundo Jeff Smith (1998), alguns musicólogos e pesquisadores da área do cinema defenderam no século passado que a verdadeira música para cinema seria a música original, instrumental, composta para o filme segundo os princípios do modelo clássico. Já a canção popular aplicada aos filmes não teria valor estético e dramático intrínseco e só interessaria como fenômeno sociológico. Para Russel Lack (1999), por exemplo, o objetivo primário das canções populares que ocuparam o cinema na segunda metade do século XX era atender a uma demanda dos produtores por canções de sucesso, a fim de gerar lucros para a indústria fonográfica. Ao relegar a um segundo plano as funções dramáticas, essa estratégia produziria abalos na coerência da narrativa, ao inserir nos filmes sequências digressivas que, a partir do reconhecimento da canção e/ou da voz do intérprete, conduziria as pessoas da plateia a uma indesejada transição da diegese para o seu mundo particular.

² Tal como observado por Maia (2020) em artigo publicado no livro *Mordaças no cinema da América Latina*.

³ Tal como descrito por Sabaneev (1935) e analisado por Gorbman (1987). Um conjunto de princípios, fundados no âmbito do cinema de Hollywood dos anos 1930-40, que até hoje é aplicado em algumas vertentes do audiovisual, de um modo geral.

A partir do início deste século, ocorre uma interessante inversão de polaridade e o que era visto como um problema passa a ser encarado como virtude. Julie Hubbert (2014, p. 291), por exemplo, reconhece a dimensão comercial do uso de canções, mas considera que o poder alusivo da canção popular pré-existente não produz abalos na narrativa, muito pelo contrário: é um recurso que potencializa a força narrativa de um filme. Para Hubbert, além de óbvias vantagens do ponto de vista da produção, a crescente popularidade das coletâneas de canções como escolha estética decorre justamente desse maior poder de alusão, dessa “gama referencial”⁴ mais abrangente, das variadas associações extrafilmicas passíveis de ocorrer durante a experiência de apreciação, a partir do reconhecimento da canção ou da voz de quem a canta.

Em relação de consonância com Hubbert, Teresa Fraile Prieto (2014, p. 109, tradução nossa) propõe que “as canções são muito úteis nos processos de evocação, pois acrescentam múltiplos significados extradiegéticos ligados a contextos históricos específicos”. Para Piedras e Dufays (2018, n/p, tradução nossa) canções são “vetores de alusão cultural, catalisadores de memórias individuais e coletivas”. María Luisa Ortega (2018, p. 67, tradução nossa) reconhece o valor estético e narrativo das “intensas relações intertextuais derivadas do reconhecimento de canções e intérpretes”, enquanto Anahid Kassabian (2001) afirma que em filmes com projeto musical baseado em compilações de canções, as associações do espectador com a música ou com a voz de quem interpreta, afetam o modo de engajamento com o filme. Compilações, diz Kassabian “com sua gama de músicas inteiras usadas exatamente como são ouvidas no rádio, trazem a ameaça imediata da história.” (2001, p. 2-3, tradução nossa). Robynn Stilwell e Phil Powrie (2006) propõem que a música pré-existente pode ser comparada aos estratos geológicos que o arqueólogo investiga para revelar os corpos fantasmagóricos que pisaram o solo antes de nós. Analisar os modos de operação dessa música, assim, seria uma espécie de arqueologia de subterrâneos histórica e materialmente vinculados, que perscrutam camadas de conotações para “alcançar os afetos que se encontram sob as concreções do tempo”, ali onde jazem

⁴*referential range*, no original.

[...] as lembranças que nos tocam, aquelas pelas quais ansiamos, aquelas que nos trazem dor; a confusão caótica de utopias e distopias, de origens e futuros imaginados, aos quais a música dá forma e perspectiva (Powrie; Stilwell, 2006, p. xix, tradução nossa).

Como veremos a seguir, *Soleil Ô* e *Touki Bouki* se revelaram filmes exemplares para observar em operação os fenômenos e conceitos descritos por esse conjunto de autoras e autores. O foco da nossa análise foi tentar compreender até que ponto as escolhas do projeto musical desses filmes, obras de forte cunho político realizadas por cineastas africanos, são atravessadas por tensões decorrentes do espírito da época.

2. “Você viu esses três selvagens que chegaram ontem em Paris?”

Soleil Ô (1967-69)⁵ é um dos filmes mais conhecidos de Med Hondo, cineasta natural da Mauritânia que construiu sua trajetória artística em Paris⁶. Após a realização de dois curtas⁷, esse foi o primeiro longa-metragem do diretor e teve uma significativa circulação em festivais internacionais. Produzido ao longo de quatro anos – escrito em 1965 e finalizado em 1969 – o filme foi realizado em Paris e, apesar de não ter contado com nenhuma espécie de financiamento, conseguiu reunir um elenco de aproximadamente 60 pessoas, além de alguns nomes importantes no cenário cinematográfico, como o percussionista Jean-Pierre Drouet, responsável pela execução dos instrumentos de percussão na música do filme⁸.

Pautada em um discurso de confronto ao racismo e ao neocolonialismo da sociedade francesa, a narrativa é construída sob a perspectiva de um imigrante africano que decide morar em Paris. A crítica ao aspecto colonial pode ser deduzida já a partir do título do filme *Soleil Ô*, que, de acordo com o pesquisador de cinemas africanos Frank Ukadike (1994, p. 79) faz referência a uma antiga canção de lamento entoada por africanos que eram levados como escravos para a região das Antilhas, na América Central.

⁵ O registro (copyright) é de 1967, mas a produção foi finalizada em 1969 (Genova, 2013, p. 120).

⁶ Informações adicionais sobre Med Hondo e sua filmografia podem ser encontradas no catálogo da *Mostra Sem Fronteiras: o cinema de Med Hondo* (2021), disponível em: <https://www.mostramedhondo.com/>

⁷ *Balade aux sources* e *Roi de corde* (Signaté, 1994, p. 21-22).

⁸ Informações sobre a produção do filme foram extraídas de entrevista concedida pelo próprio cineasta (Gutberlet; Kuster, 2021, p. 31-32).

Embora a narrativa tenha como encadeamento central a jornada de um imigrante africano que busca por uma oportunidade de trabalho como contador em Paris, o seu desenvolvimento é cercado de interrupções, digressões, narrativas outras que, mesmo dispondo de autonomia e uma coerência interna, quando são relacionadas ao encadeamento central funcionam como comentários críticos à narrativa principal tornando ainda mais complexa a interpretação atribuída às situações representadas. Como parte desses comentários críticos, as canções também exercem um papel importante.

A primeira música cantada do filme soa em uma seção da grande abertura alegórica da obra, entrando na dimensão extradiegética imediatamente após a cena que representa uma cerimônia de conversão de um grupo de homens africanos ao cristianismo, na qual recebem nomes ocidentais. Após a cerimônia, vemos esses homens em um ambiente aberto e arborizado marchando como soldados e portando, cada um, uma cruz de madeira, que seguram como se fosse um fuzil. Em uma chave de aderência ao mesmo tempo literal e irônica ao cristianismo, ouvimos um coro de vozes masculinas cantando as palavras “Kyrie Eleison”, que, como sabemos, é uma expressão de origem grega utilizada na liturgia de várias vertentes do cristianismo, que significa, “Senhor, tende piedade”. Essa é a primeira parte da canção “Kyrie Païen”, interpretada pelo grupo coral congolês *Les echos noirs*⁹. As palavras e a harmonização por vozes em tríades desta seção inicial nos remetem, por natureza e por convenção, diretamente a uma atmosfera de religiosidade cristã¹⁰, mas o ritmo percussivo do acompanhamento e a sonoridade das vozes deixam claro que não estamos no regime de entonação da música ocidental de concerto. Logo a seguir, veremos que se trata de uma canção com estribilho em grego e versos em lingala, idioma comum em alguns países da África Central e também língua nativa do grupo congolês.

Os homens seguem marchando, dois deles vestidos de soldados à frente, e ouvimos a segunda parte da canção também cantada em lingala. Os agora “soldados de Cristo” interrompem a marcha, a música cessa e eles ouvem uma série de vozes de comando. Voltam a

⁹ Grupo formado em 1964 por quatro jovens expulsos de Kinshasa e três de Brazzaville – ambas, cidades da República Democrática do Congo – e que traz como parte de seu repertório canções tradicionais africanas.

¹⁰ Essa atmosfera religiosa se confirma ao ler informações da canção no encarte do disco: “O Kyrie dos cristãos é parte de um lamento que brota das profundezas da tradição. A angústia de uma família diante da morte que a atingiu, duramente, em várias ocasiões. Esses infortúnios são atribuídos à maldição de feiticeiros. A queixa termina com uma enumeração dolorosa das vítimas” (Tradução nossa). Fonte: <https://www.cdandlp.com/en/les-echos-noirs/kyrie-paien-3/7inch-ep/r118833297/>.

caminhar e a música retorna. Mais adiante, param em frente a uma alegoria e, após uma palavra de comando de um homem branco, começam a encenar uma luta entre eles utilizando a cruz como espada, enquanto a música segue seu curso. Embora não seja possível compreender a mensagem da letra, em uma entrevista sobre o filme, Med Hondo (2018) explica que a canção conta a história de uma família que foi massacrada na guerra e cujos nomes são enumerados. A música aqui é um dos elementos do jogo alegórico que o filme até então está propondo e encerra em si mesma a voz do colonizador e a do oprimido.

“Kyrie Païen” é a primeira canção do filme com palavras em um idioma nativo do continente africano e rompe com a sonoridade da língua francesa, até então predominante pela voz do narrador e pela fala dos personagens. As outras duas canções de *Soleil Ô* são interpretadas por Georges Anderson (1933-2016), músico camaronês responsável pela produção musical deste e de outros filmes dirigidos por cineastas africanos¹¹. Na primeira delas, “Apollo”, com letra em francês, a história do protagonista entra em suspensão para que a canção seja cantada integralmente em um regime que, hoje, entendemos como próximo ao videoclipe. Para entender a carga histórica e simbólica dessa canção e dessa sequência, um bom caminho é observar o modo como Aboubakar Sanogo (2020), professor de Estudos Fílmicos da Carleton University¹² e especialista no cinema de Med Hondo, descreve a cena:

Finalmente, como não mencionar que o lendário músico camaronês Georges Anderson compôs o profundamente irônico “Apollo” para a trilha sonora? *Soleil Ô* esteve em produção durante o pouso lunar da Apollo 11 de 1969 e, aparentemente, alguns do elenco e da equipe assistiram juntos ao evento histórico ao vivo na televisão no apartamento de Hondo em Montmartre. Hondo comenta diretamente os eventos contemporâneos tocando “Apollo” sobre a sequência *Black-invasion*, na qual ele aponta sua câmera para migrantes tornados invisíveis na França. Inicialmente concebido por Hondo como uma série de cenas em que multidões de negros literalmente cercam e ocupam símbolos da cultura francesa (o Arco do Triunfo, a Torre Eiffel, etc.), a sequência acabou, devido a restrições financeiras, como uma montagem de migrantes nas ruas de Paris: indivíduos, famílias ou grupos de pessoas vistas caminhando, saboreando sorvete, passeando juntos, fazendo tarefas, discutindo, sentados em cafés, andando de bicicleta, fazendo *window shopping*¹³, jogando pinball - tudo em uma espécie de trégua do ambiente, do racismo pútrido - enquanto a letra de Anderson pergunta por que os

¹¹O músico também foi responsável pela música dos filmes *Muna Moto - L'enfant de l'autre* (1975), de Jean Pierre Dikongue-Pipa (Camarões) e *Musik Man* (1976), de OlaBalogun (Nigéria).

¹²Ottawa, Canadá. <https://carleton.ca/filmstudies/people/sanogo-aboubakar/>

¹³ Expressão sem equivalente em português. Significa o ato de olhar para bens expostos em vitrines sem a intenção de comprar.

humanos vão à lua enquanto “as guerras continuam...na terra entre tribos...e a fome já tem um peso ...nas cidades distantes e largas”? (Sanogo, 2020, n/p; tradução nossa)

Em conjugação com as imagens documentais, as palavras cantadas pelo “lendário músico camaronês Georges Anderson” transformam o drama do protagonista no de todos os africanos que emigram para Paris: “*Eles partiram sem passaporte, Apollo/ para o desconhecido, o infinito, Apollo/ eles não podiam resistir, Apollo/ dentro de nossas fronteiras limitadas, Apollo, deixando a terra e sua miséria*” (Soleil, 1967, tradução nossa). Nessa espécie de carta cantada, o pronome “eles” da canção, associado às imagens do filme, logo ganha a conotação clara de se referir às vítimas do “racismo pútrido”, ou seja, aos imigrantes africanos, sujeitos que “partiram sem passaporte”, “deixando a terra e sua miséria”. Logo, em seguida, a segunda parte da canção parece informar que os resultados dessa partida não foram conforme o esperado, pois afinal, “as guerras continuam” e, por fim, sair da terra, emigrar, pode, contraditoriamente, ser uma grande insanidade: “Nós somos todos loucos” é um verso com força de refrão que é repetido seis vezes na canção. Em reforço a esse argumento, a sequência do filme mostra diferentes situações em que imigrantes africanos veem o seu desejo frustrado: um homem que tenta ganhar um prêmio jogando em uma máquina de pinball, mas que ao final, perde todo o dinheiro investido; outra em que um imigrante paga uma grande soma de dinheiro para ter uma noite com uma prostituta francesa e acaba sendo roubado.

As duas próximas canções do filme soam no plano diegético em uma cena que pode ser considerada um número musical informal e um ponto crítico do eixo político da narrativa. A ação transcorre em um bar frequentado quase que somente por africanos. Vemos o protagonista em uma mesa, bebendo e conversando com um amigo branco. Enquanto eles conversam, Georges Anderson – que no filme é um músico anônimo que entra no ambiente – pede ao dono do bar permissão para cantar e, acompanhando-se ao violão com uma batida pulsante, começa a cantar uma melodia que transita somente nas três funções principais da tonalidade (tônica, subdominante e dominante), tal como acontece em bases regulares em várias tradições musicais orais ao redor do mundo. A letra mistura um idioma africano com algumas palavras em francês¹⁴ e o desenho rítmico da melodia reitera a natureza

¹⁴ Visto que esta performance de Georges Anderson não dispõe de legendas, os autores estão em busca de verificar essa informação.

afrodiaspórica da canção. A câmera é discreta e a performance inteira é mostrada apenas por dois planos médios que priorizam enquadrar o intérprete. A clientela guarda respeitoso silêncio ao longo da apresentação e só se manifesta no final da canção com aplausos, sorrisos e hurras efusivos. O filme retrata a performance com deferência e respeito, ou seja, todos os recursos de encenação e montagem estão a serviço de mostrar as habilidades e competências do artista. Após concluir sua apresentação, Anderson coloca uma fita cassete no som do bar para tocar o que ele diz ser uma “velha canção africana”. Quando a música começa, as pessoas que estão no bar a reconhecem, batucam, dançam e cantam junto com a gravação, a seguinte letra:

Você viu? [Você viu]
Esses três selvagens [Esses três selvagens]
Que chegaram ontem em Paris?
Eles eram negros como a fuligem
Da cabeça até o umbigo
Procuro fortuna em todo o *Chat Noir*
Sob a luz da lua, em *Montmartre* à noite

Evidentemente, não se trata de uma canção africana, mas uma canção francesa sobre africanos em Paris. Quando o músico nos diz ser uma canção africana nos dá a chave de leitura do que *audioveremos* a seguir. Conhecida como “*Le chat noir*”¹⁵, a canção é uma espécie de *pot-pourri* de outras duas canções populares: *Avez vous vu ces six sauvages* e *Je cherche fortune*, esta última uma composição atribuída a Aristide Bruant (1851-1925)¹⁶ cantor e comediante que se tornou conhecido por se apresentar em cabarés parisienses, entre eles, *Le Chat Noir*, inicialmente localizado na região boêmia de Montmartre.

Com uma letra que pode ser considerada uma explicitação do racismo naquele momento histórico, essa canção se tornou popular na voz da cantora francesa Marcelle Bordas, em um álbum gravado no ano de 1957, dedicado a canções boêmias, *chansons à boire*. Na cena, os imigrantes africanos frequentadores do bar aparecem fazendo movimentos cômicos e caretas para a câmera (Imagem 1), simulando uivos e gritos, em uma referência irônica à palavra “selvagens” contida na letra da música. Se à canção da tradição africana foi concedida

¹⁵ Em tradução livre, “O gato preto”. Letra disponível em: <https://www.carpegeel.be/lied.aspx?id=1182>

¹⁶ Fonte: https://data.bnf.fr/fr/11894238/aristide_bruant/

uma *mise-en-scène* discreta e respeitosa, na performance da canção da tradição popular francesa a chave da encenação é o mais puro deboche.

Imagem 1: Atores debocham da letra enquanto fazem caretas para a câmera.



Fonte: Frames do filme *Soleil Ô* (Med Hondo, Grey Films/Shango Films, 1967)

Os sujeitos que assumem o protagonismo de sua performance e interpretação são justamente aqueles que são ofendidos e insultados pela letra. Por meio dessa inversão em que os próprios “selvagens” cantam e se apropriam da música, é que o caráter ofensivo e violento das palavras cantadas se tornam ainda mais evidentes.

Em síntese, o projeto de musicalização do filme começa operando em chave alegórica que condensa a liturgia católica de Kyrie - “tende piedade de nós” - com versos em lingala que contam a história de uma família que foi massacrada na guerra e cujos nomes são enumerados. A seguir, aciona duas vezes o prestigiado músico camaronês Georges Anderson. Na primeira vez, a voz de Anderson atua soberana no plano extradiegético, comentando as imagens documentais e transformando o drama do protagonista no de todos os africanos que migram para Paris. Já na cena do bar, o filme abre espaço para o espetáculo da performance ao vivo do camaronês e uma canção popular da tradição francesa é utilizada no marco de uma encenação que ironiza e debocha do preconceito racial dos franceses. Operações semelhantes, como veremos, podem ser observadas também em *Touki Bouki*.

3. “Paris, Paris, Paris...! É na Terra um pedaço do paraíso”

Touki Bouki (A viagem da hiena, 1973), é o primeiro longa-metragem de Djibril Diop Mambéty e traz em seu título uma alusão direta às tradições orais africanas ao se referir à “hiena”, animal comum nos contos orais africanos, caracterizado como sagaz e trapaceiro e, por isso, normalmente associado à ganância humana. Diferentemente de Med Hondo, Mambéty é natural do Senegal e traz através de suas produções uma outra perspectiva do impacto do colonialismo para os africanos. Como há a influência da cultura francesa em um cenário de pós-independência nos países africanos, lidar com os vestígios do colonialismo não era um desafio externo, apenas na Europa, mas sobretudo, interno apontando para a necessidade não somente de uma descolonização política, mas de uma “descolonização da mente”, nas palavras do escritor queniano Thiong’o (2007).

Na narrativa do filme, a hiena estabelece uma ligação com os próprios protagonistas – Anta (Myriam Niang) e Mory (Magaye Niang) – que, cansados da rotina local, realizam trapagens com o objetivo de sair da comunidade periférica onde moram em Dacar, capital do Senegal, e fugir para Paris. Enquanto para o público ocidental a referência à hiena pode não fazer muito sentido, para um público familiarizado com o universo das tradições orais africanas, a compreensão da história contada pelo filme parte de uma justaposição de narrativas em que os atributos associados ao animal tornam-se uma chave estratégica para tecer uma crítica mordaz à própria sociedade senegalesa e aos conflitos identitários que emergiram após a independência.

A primeira inserção de uma canção no filme ocorre na sequência em que Anta e Mory passeiam montados sobre um “boi motorizado”, ou melhor, uma moto estilizada com um crânio de zebu na sua parte frontal (Imagem 2) – uma possível referência ao passado pastoril de Mory, encenado pelo menino que tange o gado na sequência inicial do filme. A canção que acompanha o passeio e os sonhos do casal é a emblemática “Paris, Paris”, composição de Georges Tabet e Augustín Lara, lançada na França em 1949 pelo selo Pacific na voz da afro-estadunidense naturalizada francesa Josephine Baker.¹⁷

Imagem 2: Anta e Mory fogem em um “boi motorizado” ao som de “Paris, Paris”.

¹⁷ Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/release/14682468-Josephine-Baker-Paris-Paris-Romance-Aux-Etoiles



Fonte: Frame do filme *ToukiBouki* (Djibril Diop Mambéty, Cinegrit e Studio Kankourama, 1973).

“Paris, Paris” foi um grande êxito internacional e tornou-se um hino aos encantos da chamada “cidade luz”. Segundo a canção - cuja letra celebra a elegância, o requinte e a cultura - Paris é a “alma da França”¹⁸. Já Joséphine Baker foi um dos maiores nomes do entretenimento francês da primeira metade do século passado, mas não somente isso. Vedete, cantora, dançarina, atriz, ativista da luta antirracista, agente da Resistência Francesa, Baker foi recentemente homenageada pelo governo francês no Panteão de Paris, onde são honrados os maiores nomes da cultura francesa, de Voltaire a Victor Hugo, de Marie Curie a Jean-Jacques Rousseau. Baker foi a sexta mulher a receber esta homenagem. A única mulher negra.¹⁹ A presença da voz e do capital político e cultural de Josephine Baker em um filme africano anticolonialista do início da década de 1970, portanto, merece, decerto, alguma reflexão.

Seguindo as pistas do musicólogo Alexander Fisher (2019), inserir uma canção interpretada por Josephine Baker é uma forma de recuperar, através da narrativa fílmica, uma referência de renome internacional que fora objetificada, a partir de questões de gênero e raça, e também como um meio de reconfigurar a “herança africana” em um contexto pós-colonial globalizado. Kathryn Kalinak (2000) argumenta que algumas representações de gênero e raça foram codificadas no filme *Princesse Tam-Tam* (Edmond T. Gréville, 1935), estrelado por Baker, e que o aparato cinematográfico, a partir daí, posicionou a artista como fetiche e espetáculo, em

¹⁸ Ver letra completa aqui: <https://www.musixmatch.com/lyrics/Jos%C3%A9phine-Baker/Paris-Paris>

¹⁹ Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59453094>

um contexto que tem raízes históricas na construção ocidental de raça, no espetáculo etnográfico, sua conexão com o modernismo, sua coreografia etc.

O modo como a canção é utilizada em *Touki Bouki*, entretanto, sugere também outras linhas interpretativas. Em primeiro lugar, o que se ouve de “Paris, Paris” e da voz de Baker no filme é apenas um pequeno trecho do refrão editado em um *loop* “de pé quebrado”, ou seja, que não respeita a métrica natural da canção. É como se a voz e toda carga simbólica de Josephine Baker estivesse aprisionada em um círculo vicioso claudicante que não permite que ela cante o resto da canção e a faz repetir, obsessivamente, sempre uma mesma frase: *Paris, Paris, Paris, c’est sur la Terre un coin de paradis* (Paris, Paris, Paris, é na Terra um pedaço do paraíso). Esse *loop* é ouvido em vários momentos do filme, sempre associado ao casal protagonista em sua busca pelo “paraíso”, como diz a letra do refrão.

Para Fisher (2019), na obra do Mambéty, de modo geral, a música opera produzindo significados narrativos para além daqueles já oferecidos pela imagem. No caso específico de *Touki Bouki*, tal processo de significação se daria através do uso de uma estrutura musical “tripartite” composta pela referência a três figuras musicais internacionalmente reconhecidas: a já citada Josephine Baker, mas também a soprano francesa Mado Robin e a cantora senegalesa de *mbalax*²⁰Aminata Fall (Fisher, 2019, p. 3). Uma estrutura tripartite com o poder de acionar na experiência espectral três memórias distintas: a afrodíspora, a colonização europeia e as tradições africanas.

Por essa estrutura tripartite, o autor afirma (e concordamos) que a narrativa mobiliza significados do contexto no qual o filme foi produzido – a Senegal após a independência – mas também uma história colonial de África em geral. Acrescentamos a esse argumento que, para além da lembrança de algo que ficou no passado, a inserção de tais referências históricas no contemporâneo do filme também aponta para a permanência de vestígios ou “ecos (pós)coloniais” perceptíveis naquela sociedade senegalesa, mesmo após a independência.

Enquanto o trecho da canção de Baker aparece em diferentes momentos da fuga de Anta e Mory, uma segunda canção em francês, mais uma vez, opera na chave irônica e de rebaixamento cômico. Intitulada “*Plaisir d’amour*”, essa canção aparece pela primeira vez na

²⁰ Definido como “ritmo percussivo do Senegal que [...] se caracteriza por uma combinação doce e ‘funky’ de ritmos afro-cubanos, ritmos de tambores dos wolof e ‘pop’ americano” (Döring, 2016, p. 125).

sequência em que Mory vai pedir ajuda financeira para o seu plano de fuga a Charlie (Ousseynou Diop), um homem abastado. Como demonstração de sua riqueza, Charlie está andando de pedalinho em sua piscina particular, localizada bem próxima da praia, e convida Mory para esse passeio sobre as águas. O filme vai nos dando a atender que Charlie é homossexual, misógino, e que está oferecendo ajuda em troca de favores sexuais.

Em um primeiro momento, a canção dá continuidade a uma clara demarcação social, já apresentada em outros filmes realizados por cineastas africanos como em *Borom Sarret* (Ousmane Sembene, 1963), em que a música clássica europeia soa relacionada aos setores urbanos de Dacar (planalto) enquanto a musicalização das favelas, fica a cargo de uma canção em *uôlofe* (Fisher, 2019, p. 8). Na visão apresentada no filme de Sembene, a música ocidental é um elemento do sistema que oprime os africanos comuns. Está associada às elites pró-ocidentais, que são retratadas como ladrões, em oposição às classes trabalhadoras, mostradas no filme como virtuosas (Kaye; Asevedo; Gama, 2020).

Para refletir sobre a carga cultural e simbólica de “*Plaisir d’amour*”, é interessante começar por dar a palavra a George Predota (2018), que, em matéria publicada na revista *Interlude*, plataforma dedicada à música de concerto, afirma que “*in a list of the most popular Love songs in classical music, Plaisir d’amour (The pleasure of love) would undoubtedly rank supremely high*”. Embora seja originalmente uma música com raízes profundas na tradição da *chanson* francesa, essa canção se tornou um grande sucesso midiático internacional a partir dos anos trinta do século passado. A letra é inspirada em um romance do século XVII e a melodia foi composta por Jean Paul Égide Martini (1741-1816), compositor alemão. Escrita em 1784, essa canção de amor se consagrou inicialmente na voz da atriz e cantora Yvonne Printemps (1931) e, posteriormente, na voz da soprano Mado Robin. Com uma letra que fala de uma desilusão amorosa²¹, tornou-se muito popular na França, a princípio nos cafés-concertos no final do século XIX e, mais tarde, sucesso internacional, tendo sido gravada pelos maiores intérpretes do gênero lírico, ao ponto de ser considerada uma embaixadora da *chanson française*. Para termos uma ideia do grau de difusão dessa canção, o Internet Movie Database (IMDB) acusa 843 ocorrências dela em obras audiovisuais de diversos gêneros e formatos. No contexto do

²¹ Ver letra completa aqui:
http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/50_chansons/00_plaisir_d_amour.htm

cinema francês proximamente anterior à realização de *Touki Bouki*, “*Plaisir d’amour*” está presente em obras do ambiente da Nouvelle Vague como *La religieuse* (1965), dirigida por Jacques Rivette, em que a música é interpretada pela atriz Anna Karina, e em comédias aventurescas como *Boulevard durhum* (Robert Enrico, 1971), filme no qual a canção é interpretada por Brigitte Bardot.

No contexto do filme e da cena, de forte natureza cômica, a *biografia social*²² da canção e a entoação lírica de Mado Robin acionam valores da tradição francesa de “alta cultura” para estabelecer um jogo irônico com a francofilia entreguista dos novos ricos do Senegal, como forma de evidenciar os vestígios danosos do legado colonial, enquanto desejo e dependência, mesmo em uma sociedade oficialmente independente e descolonizada. Ao mesmo tempo, as dores de amor expressas nas palavras que ouvimos da canção – “*A alegria do amor dura apenas um momento, mas um coração partido dura a vida inteira. Eu abandonei tudo pela simples Sylvie. Ela, porém, me abandonou e encontrou outro*” (Touki, 1973, tradução nossa)- parecem zombar da situação dramática e da homossexualidade caricatural de Charlie. “*Plaisir d’amour*” acompanha o jogo de sedução do milionário e as hesitações de Mory. Na seção final da sequência, enquanto Charlie toma banho e pede que Mory se dispa e entre também no chuveiro para ter as costas massageadas, o protagonista rouba as roupas caras do milionário e foge.²³

Já a intervenção de Aminata Fall é um número musical que acontece no momento em que Anta e Mory aparecem na vila com roupas refinadas, em um carro de luxo. Diante dessa ostentação, Fall, juntamente com outros membros da vila, celebram a chegada do casal com tambores, canto e dança (Imagem 3). À semelhança de uma *griotte*²⁴, o cântico é uma

²² Tomando o termo “biografia social” com o sentido atribuído por Igor Kopytoff (1986) quando aplicado às coisas, ou seja, como “o caminho conceitual e pragmático que os objetos seguem em sua relação com aqueles que os possuem (1986, p.67-68)” Esta é uma citação em espanhol no original, certo? Falta indicar “tradução nossa” e informar o “apud” já que é uma citação de Kopytoff dentro do texto de Mendivil. Não recomendo usar a paginação citada por Mendivil se a obra de Kopytoff não foi consultada., o musicólogo peruano Julio Mendivil (2013, p.27) transpõe o conceito para as canções, uma vez que, segundo ele, “seja como mercadorias, objetos de uso no consumo ou finalmente como sinais coletivos ou individuais para a construção de conteúdos culturais, as canções também passam por diferentes fases de existência.” Idem para “tradução nossa”

²³ Trechos curtos de “Plaisir d’amour” voltam a ocupar o espaço extradiegético duas vezes, sempre com um sabor irônico: em plano de fundo na cena em que Charlie passa a descrição de Mory e Anta para o inspetor, e na chegada do casal ao porto.

²⁴ *Griotte* é a versão feminina para o termo de origem franco-africana *griot*, que designa os contadores de história, cantores, poetas e musicistas da África Ocidental. Apesar da denominação ser de raiz francesa, ela remonta a um ofício, presente desde a época dos impérios africanos, que abarcava diferentes funções (músicos, embaixadores, genealogistas), associadas à capacidade de “interpretar o significado por trás das palavras e manipular o discurso”

composição cercada de elogios para os dois jovens pelos quais, anteriormente, ela mesma, tinha inimizado por conta da má fama de devedores.

Imagem 3: Performance de Aminata Fall na chegada de Anta e Mory à vila.



Fonte: Frame do filme *Touki Bouki* (Djibril Diop Mambéty, Cinegrit e Studio Kankourama, 1973).

Aminata Fall (1930-2002), mais conhecida como Garmi, é uma cantora, compositora e comedianta bastante conhecida no Senegal. Fall conheceu Mambéty no Teatro Nacional Daniel Sorano e também participou em outros filmes do cineasta (*Hienas*, 1992 e *Le Franc*, 1994), sendo homenageada no filme *Blues pour une diva* (1999), dirigido por Moussa Sene Absa. Tal como acontece no caso da apresentação de Georges Anderson, no bar no filme *Soleil Ô*, em *Touki Bouki* o espetáculo de Aminata Fall é levado a sério pela encenação e pela montagem. A cena, com cerca de quatro minutos (Imagem 4), é mostrada com apenas três planos austeros²⁵, que se alternam em ritmo bem lento, dando prioridade aos dois planos que mostram o canto e a dança, pondo em evidência o talento de Fall, a destreza de um jovem que também canta e a beleza plástica dos corpos que dançam.

Imagem 4: Planos evidenciam a interpretação de uma canção tradicional.

(Thiers-Thiam, 2005, p. 17). Outra cena ancorada na tradição dos *griots* é quando vemos Mory de costas, nu e em pé no banco traseiro de um carro conversível, indo em direção à cidade, enquanto uma voz anônima extradiegética, acompanhada de percussão, exalta feitos dele como lutador e como membro de uma importante família de *griots*.

²⁵ A rigor, há um quarto plano que funciona como um ponto final, com a música decrescendo ao nada.

Dossiê **Audiovisualidades contemporâneas e interfaces sonoras** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 25, n. 1, 2022

DOI: 10.29146/ecops.v25i1.27844



Fonte: Frames do filme *Touki Bouki* (Djibril Diop Mambéty, Cinegrit e Studio Kankourama, 1973).

Ao mesmo tempo, esse caráter espetacular parece acentuar a carga dramática da cena. Mambéty parece querer nos mostrar que, na sua visão, o problema do Senegal recém liberto é estrutural e não se restringe a uma elite dominante. Diante do automóvel, das roupas vistosas, das joias, do charuto e da piteira, assim como do dinheiro que Mory oferece à cantora, colegas de classe social que desprezavam o casal, agora, tecem loas embalados por tambores, canto e dança.

Conclusões: a “prisão” de Josephine

Sugerimos que a análise imanente somada à “arqueologia dos subterrâneos” (Powrie; Stilwell, 2006, p. xix) aqui realizada conduz à conclusão inevitável de que essas obras e esses cineastas são atravessados por um repertório de canções que, tal como propõem as autoras e autores citados na segunda seção deste artigo, propõem um jogo de relações intertextuais derivadas do reconhecimento de canções e intérpretes, e operam na chave de forças evocativas que mobilizam memórias individuais e coletivas durante a performance espectral, as tais “lembranças que nos tocam, aquelas pelas quais ansiamos, aquelas que nos trazem dor; a confusão caótica de utopias e distopias, de origens e futuros imaginados, aos quais a música dá forma e perspectiva”. (Powrie; Stilwell, 2006, p. xix).

Considerando que estamos falando de filmes e cineastas politicamente engajados na luta antirracista e anticolonial do período, nos parece bem claro que enquanto a carga artística, histórica e simbólica das canções do país dos colonizadores aparece sistematicamente subvertida e rebaixada a serviço da ironia, da comicidade e do deboche, as músicas que dialogam com a tradição de países africanos recém-libertos são tratadas pelo filme com

deferência e respeito, estratégia que busca arregimentar a memória, a cognição e o coração de quem assiste para as causas pelas quais os filmes militam. Ao articular o contexto histórico-cultural evocado por canções icônicas da cultura francesa com a narrativa do próprio filme, 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. Tal operação se manifesta nos cinemas africanos sempre que o discurso sobre si não é constituído por “uma negação deliberada de referenciais provenientes de culturas eurocêntricas, mas antes pela sua reapropriação e ressignificação. [...] À semelhança de uma caricatura, cuja expressão gráfica flerta entre a homenagem e a ridicularização.” (Lima, 2020, p. 171).

A voz de Josephine Baker, uma figura emblemática das culturas francesa e afrodiáspórica, aprisionada em um *loop* de pé quebrado que afirma, obsessivamente, que Paris é um paraíso, em um filme que nos mostra um país devastado pela herança colonial, nos parece ser uma excelente síntese desse caráter político subversivo dos projetos musicais das duas obras. Assim, para narrar a experiência dos imigrantes em um contexto da Europa pós-colonial (e a dificuldade em lidar com toda sorte de preconceito, xenofobia, racismo etc.), ou mostrar aqueles que ficaram em seus países degradados, econômica e institucionalmente, os dois realizadores lançam mão de uma estratégia de musicalização que contém uma evidente carga política. Por isso, o uso de canções da tradição do colonizador, antes de ser um gesto em homenagem ao repertório musical francês, soa como uma espécie de “eco”, repetição sonora que se manifesta quando ondas sonoras se deparam diante um obstáculo. Canções que retornam em resistência ao domínio colonial.

Além de semelhanças entre as operações das canções populares, os projetos de musicalização de *Soleil Ô* e *Touki Bouki* compartilham também o uso de música instrumental extradiegética, nos dois casos, recorrendo ora a sonoridades percussivas africanas (percussão e aerofones), ora a atmosferas inspiradas na música concreta²⁶, que, como sabemos, é uma vertente da música de concerto moderna e contemporânea que surge em Paris no final da década de 1940 nos estúdios da *Radiodiffusion Télévision Française*, protagonizada por

²⁶ A título de exemplificação, em *Soleil Ô* tal referência musical pode ser percebida na sequência inicial de animação e na sequência final de fuga do protagonista. Já em *Touki Bouki*, pode ser percebida na sequência em que Mory é sequestrado por estudantes universitários.

compositores como Pierre Schaeffer e Pierre Henry a partir da manipulação eletrônica de sons gravados em meio magnético. Levando em conta que a música concreta vivia um momento de vigor produtivo no ambiente da música de concerto francesa no momento da realização dos filmes analisados neste artigo²⁷, percebemos que os dois filmes dialogam também com esse aspecto do espírito da época, ou seja, com as chamadas vanguardas musicais de meados do século passado. No marco do recorte deste artigo, com foco na canção popular, é muito interessante observar como o *loop* claudicante do refrão de “Paris, Paris”, no filme de Mambéty, pode ser visto também como um sintoma dessas tendências modernas da música de concerto moldando a canção popular em um filme dirigido por um cineasta natural de uma ex-colônia francesa na África que vive em Paris.

Dissertamos aqui sobre o modo como a carga artística, cultural, simbólica, histórica etc. de uma canção pode modificar e, até mesmo, inverter a polaridade do sentido das imagens de um filme. Após essa experiência analítica, estamos convictos de que a recíproca é absolutamente verdadeira e nisso somos obrigados a concordar com Mendívil: tanto como objetos de uso no consumo, quanto como sinais coletivos ou individuais para a construção de conteúdos culturais e subjetividades, as canções populares também passam por diferentes fases de existência. Para as pessoas que já conheciam “Paris, Paris” e “*Plaisir d’amour*” e “*Le chat noir*”, não temos dúvidas de que essas canções jamais foram as mesmas após terem sido ouvidas em *Soleil Ô* e *Touki Bouki*.

Referências bibliográficas

ALVIM, Luíza. *A música clássica preexistente no cinema de diretores da Nouvelle Vague – anos 50 e 60*. Tese. Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2017.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

DIAS, Mayra Alvarez. *El Noticiero ICAIC y sus voces*. La Habana: Ediciones La Memoria, 2012.

²⁷ MÚSICA concreta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14330/musica-concreta>. Acesso em: 04 de março de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

DÖRING, Katharina. Mbalax – Música Popular no Senegal: uma tradição moderna entre herança colonial e World Music, *Sankofa – Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*, ano IX, nº XVII, agosto/2016. p. 118-136.

FISHER, Alex. Reclaiming Josephine Baker in the filmic ethnomusicology of Djibril Diop Mambéty, *Music and the Moving Image*, 12(2), 3-19, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.12.2.0003>

FRAILE PRIETO, Teresa. Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español. *Quaderns de Cine*, n. 9, 2014, p. 107-114. Disponível em: <https://revistes.ua.es/quacine/article/view/2014-n9-nostalgia-revival-y-musicas-populares-en-el-ultimo-cine-espanol>. Acesso em: 05 mar. 2022.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Londres: BFI, 1987.

GUTBERLET, Marie-Hélène; KUSTER, Brigitta. *Le cinéma de Med Hondo*. Textes originaux allemands et français, 1970–2020. Berlim: Archive Books, 2021. p. 31-32.

HONDO, Med. Entretien avec Med Hondo. [Entrevista cedida a] Guy Hennebelle, *Sabzian*, 21 nov. 2018 (publicada originalmente em *Cinéma* 147, Juin 1970). Disponível em: <https://www.sabzian.be/article/entretien-avec-med-hondo>. Acesso em: 19 set. 2021.

HUBBERT, Julie. The compilation soundtrack, from the 60's to the present. In: NEUMEYER, David. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.

KALINAK, Kathryn. Disciplining Josephine Baker: gender, race, and the limits of disciplinarity. In.: BUHLER, James; FLINN, Caryel; NEUMEYER, David (eds.). *Music and cinema*. Hanover: University Press of New England, 2000. p. 317-8.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2001.

KAYE, Andrew Lawrence; ASEVEDO, Everaldo; GAMA, Morgana. A música do filme e a experiência musical africana: alguns comentários sobre um trabalho em andamento, *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, v. 1, n. 3, p. 165-186, 2021. Disponível em: <http://musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/67>. Acesso em: 04 mar. 2022.

LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999.

LIMA, Morgana Gama de. O metacinema como estratégia de re-escritura pós-colonial: uma leitura de O enredo de Aristóteles. In: ESTEVES, Ana Camila; OLIVEIRA, Jusciele (org.). *Cinemas africanos contemporâneos: abordagens críticas*. São Paulo: Sesc, 2020. p. 171-185.

MAIA, Guilherme. Canção popular e cinema: memórias, identidades e um falso problema. In: AGUILLERA, Yanet. *Mordaças no cinema da América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2020. p. 149-175.

MENDÍVIL, Julio. The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones. *El oído Pensante*, v. 1, n. 2, 2013, p. 23-49. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7075>. Acesso em: 04 mar. 2022.

ORTEGA, Maria L. Los paisajes afectivos de la canción en el cine español del siglo XXI. In: PIEDRAS, Pablo; DUFAYS, Sophie. *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, 2018. p. 65-88.

PIEDRAS, Pablo; DUFAYS, Sophie. *Conozco la canción: melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería, 2018.

POWRIE, Phil; STILWELL, Robynn. *Changing tunes: the use of pre-existing music in film*. Londres: Routledge, 2006.

PREDOTA, George. The story behind Plaisir d'Amour, *Interlude*, 11 jun. 2018. Disponível em: <https://interlude.hk/pleasure-love/>. Acesso em: 04 mar. 2022.

SABANEEV, Leonid. *Music for the films*. Londres: Sir Isaac Pitman & Sons, 1935.

SANOGO, Aboubakar. Soleil Ô: "I Bring You Greetings from Africa", *The Criterion Collection* (Essays), 01 out. 2020. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/7120-soleil-i-bring-you-greetings-from-africa>. Acesso em: 04 mar. 2022.

SIGNATÉ, Ibrahima. *Med Hondo, un cinéaste rebelle*. Paris: Présence Africaine, 1994.

SMITH, Jeff. *The sounds of commerce: marketing popular film music*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1998.

SOLEIL Ô. Direção: Med Hondo. Música: Georges Anderson; Produção: Grey Films, Shango Films. Idioma: Francês e Árabe. Distribuição: New Yorker Films. Ficção, 98 min, P&B, 1 DVD, 1967.

THIERS-THIAM, Valérie. *A chacun son griot: le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest*. Paris: L'Harmattan, 2005.

THIONG'O, NgugiWa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: África*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 25-34.

TOUKI Bouki. Direção: Djibril Diop Mambéty. Música: Aminata Fall, Josephine Baker e Mado Robin. Produção: Cinegrit e Studio Kankourama. Som: El Hadj M'Bow. Ficção: 85 min., Color, 1973.

UKADIKE, Nwachukwu F. *Black African cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.

VALENTE, Heloísa. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

Guilherme Maia

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Mestre em musicologia e doutor em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. Como compositor, tem canções gravadas por Ney Matogrosso, Alcione e Elba Ramalho, entre outros. Entre suas publicações estão os livros *Elementos para uma poética da música dos filmes* (Appris, 2015) e as coletâneas *Ouvir o documentário: vozes, música e ruídos* (Edufba, 2015), e *O cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas* (Edufba, 2018).

Email: maia.audiovisual@gmail.com

Morgana Gama

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA) com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior/Portugal. Realizou mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA, 2014) e graduação nos cursos de Comunicação Social/Relações Públicas (Universidade do Estado da Bahia, 2008) e Produção Cultural (Facom/UFBA, 2009). É membro do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (LAF/UFBA), onde pesquisa a relação entre narrativas cinematográficas e cultura oral em cinemas de África e suas diásporas.

Email: morganagama@gmail.com