



CINEMA E AUDIOVISUAL

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

Musical minimalism with African rhythm: music in the film Félicité (2017) by Alain Gomis
Minimalismo musical con ritmo africano: la música en la película Félicité (2017) de Alain Gomis

Luíza Beatriz A. M. Alvim¹

orcid.org/0000-0003-4816-6790
luizabeatriz@yahoo.com

Morgana Gama de Lima²

orcid.org/0000-0002-7589-8332
morganagama@gmail.com

Recebido em: 13 jan. 2025.

Aprovado em: 23 jul. 2025.

Publicado em: 24 set. 2025.

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, o presente artigo propõe uma análise do filme *Félicité* (2017), do cineasta franco-senegalês Alain Gomis, com o objetivo de verificar os efeitos da música a partir da observação dos recursos utilizados pelo cineasta para articular duas vertentes musicais distintas: a música minimalista do compositor estoniano Arvo Pärt e a do grupo congolês Kasai Allstars. Essa mistura de tradições musicais conduz a uma reflexão mais ampla sobre usos da música no cinema. Sua análise contribui para uma compreensão alargada de como a música clássica europeia se configura em diferentes cinematografias e aprofunda investigações sobre a utilização da música em filmes produzidos no contexto africano, especialmente em sua relação com a voz enquanto mediação do corpo com a oralidade.

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

Abstract: The use of classical music is commonly part of the musical design of several award-winning films at European festivals, but some of them, depending on the cultural context in which they are produced, subject such compositions to new arrangements and meanings in the film narrative. Within this context, this article proposes an analysis of the film *Félicité* (2017), by French-Senegalese filmmaker Alain Gomis, with the aim of verifying the aesthetical use of music based on the observation of the resources used by the filmmaker to articulate two distinct musical strands – the minimalist music of the Estonian composer Arvo Pärt and that of the Congolese group *Kasai Allstars* – to observe how these musical choices interact with the film's narrative and, thus, how they relate to sonic conventions associated with African films. The analysis focuses primarily on European composition, showing how it is configured in a very distinct context. To this end, we provide an overview about the use of music in films produced in the African context, also considering how the performance of the voice in such productions relates to orality.

Keywords: music; cinema; African cinemas; orality; *Félicité*.

Resumen: En medio del uso de la música clásica como parte del proyecto musical de varias películas premiadas en festivales europeos, hay obras cinematográficas que, dependiendo del contexto cultural en el que se producen, someten dichas composiciones a nuevos arreglos y significados en la narrativa fílmica. En este contexto, este artículo propone un análisis de la película *Félicité* (2017), del cineasta franco-senegalés Alain Gomis, con el objetivo de verificar el uso estético de la música a partir de la observación de los recursos utilizados por el cineasta para articular dos líneas musicales – la música minimalista del compositor estonio Arvo Pärt y la del grupo congoleño *Kasai Allstars* – observar



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

¹ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

² Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil.

cómo estas elecciones musicales interactúan con la narrativa de la película y, por lo tanto, cómo se relacionan con las convenciones sonoras asociadas al cine africano. El análisis se centra principalmente en la composición europea, mostrando cómo se configura en un contexto muy específico. Para ello, ofrecemos una visión general del uso de la música en películas producidas en el contexto africano, considerando también cómo la interpretación vocal en dichas producciones se relaciona con la oralidad.

Palabras clave: música; cine; Cines africanos; oralidad; *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-metragem³, 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 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* (2010), de Martin Baer e Claus Wischmann.

Este trabalho faz parte de um mapeamento de Luíza Alvim⁵, voltado para o uso de música clássica⁶ 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) e, como parte do método, também são utilizadas entrevistas com os diretores para se chegar às motivações para essas escolhas musicais e ao seu projeto estético como um todo.

O trabalho dialoga igualmente com a pesquisa de Morgana Gama (2020), que pensa como a música vocal do filme pode ampliar a noção de oralidade, na medida em que permite compreender a voz como uma restituição dessa oralidade na cena fílmica a partir da sua relação com o corpo (Zumthor, 1993). A pesquisa parte da perspectiva de que, quando as personagens cantam em um filme, mais do que a percepção da voz cantada na diegese, é preciso avaliar como esse elemento sonoro interfere na narrativa ao evocar a *performance* e a presença de um corpo. Esse fenômeno, no contexto 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.

Portanto, nesse artigo, analisamos a utilização estética das músicas de Arvo Pärt na estrutura

³ Como parte da sua filmografia, Gomis dirigiu os curtas *Petite lumière* (2003) e *Ahmed* (2006), os longas *L'Afrique* (2001), *Andalucía* (2007) e *Tey* (Today/Aujourd'hui, 2012). Sua produção mais recente é o documentário *Rewind & Play* (2022), sobre o músico Theolonius Monk.

⁴ Minimalismo se refere ao movimento musical iniciado nos EUA nos anos 1960, com compositores como Philip Glass, Steve Reich e Terry Riley. 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). Fink (2005) e Cervo (2007) consideram como pós-minimalistas compositores que, a partir da metade da década de 1970, tenham partido esteticamente do minimalismo, entre eles, Arvo Pärt – no entanto, neste artigo, optamos por manter o termo "minimalismo" de forma mais generalista. Cervo (2007, p. 41) define que obras pós-minimalistas "partem do Minimalismo em algum aspecto (técnico, estilístico, estético, ou uma junção deles), mas ecleticamente misturam esses elementos com outras técnicas composicionais, outros elementos estilísticos, atingindo resultados artísticos originais, mas nos quais a presença do Minimalismo é ainda sentida". No caso de Arvo Pärt, essa mistura original se dá na sua relação com a música medieval, como evocaremos adiante.

⁵ Mapeamento presente em relatório de pesquisa de Luíza Alvim referente à bolsa de Pós-Doutorado Júnior (PDJ), CNPq, Processo 150885/2022-9, em 2024.

⁶ Embora o termo "clássico" seja impreciso por se referir a um determinado período da música de origem europeia (o período clássico de Mozart e Haydn), optamos por usar o termo "música clássica" no artigo, já que a expressão "música de concerto", por vezes utilizada no meio musical brasileiro, não é entendida amplamente na área da Comunicação. Ainda que possa parecer estranho associar a música (pós-)minimalista à tradição a que se refere o termo "clássico", ela é entendida assim na Musicologia. Fink (2005, p. 540), por exemplo, considera o Pós-minimalismo como supostamente "o último capítulo" dessa tradição musical.

do filme, considerando que *Félicité* (2017) se trata 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 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, aspecto já bastante presente nos cinemas africanos, mas que, a título da nossa investigação, será considerada a partir da ênfase na corporalidade ou *performance* que a narrativa associa à sua manifestação. Como metodologia, fazemos uma revisão bibliográfica do uso de música em filmes africanos, com foco no emprego de música preexistente, seguida de análise fílmica das inserções musicais em *Félicité* (2017), por vezes nos valendo de entrevistas com o diretor.

A música do filme *Félicité* (2017) foi abordada em textos, com os quais nos relacionamos: um capítulo escrito por Chris Letcher (2025) e um trecho do livro *La musique au cinéma: les chemins de la musique*, de Michel Chion (2019). Enquanto Letcher (2025) destaca o aspecto da desincorporação (*disembodiment*) e da corporificação da música do filme em seus intérpretes (a orquestra e a atriz que dubla a cantora da banda), Chion (2019) se refere à música de *Félicité* (2017) na discussão do "efeito Arvo Pärt" no cinema, termo por ele cunhado. Também levamos em conta o trabalho de Maimets-Volt (2013) sobre significados atribuídos à música de Pärt em um conjunto de filmes.

O nosso propósito é, não deixando de analisar a materialidade da voz e o conjunto das inserções musicais no filme, considerar que a música em *Félicité* (2017) se relaciona com o corpo a partir da junção de duas vertentes musicais distintas, destacando o uso de obras musicais de Arvo Pärt, inesperadas dentro do contexto em que estão – por não corresponderem às convenções

sonoras normalmente associadas a filmes realizados no continente africano –, juntamente com a *performance* vocal, principalmente no tocante às músicas do grupo *Kasai Allstars*.

1 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 (Diop, 2009; Kaye, 2021; Leal-Riesco, 2012). Na maioria das vezes, tal omissão não se dá em virtude de uma ausência de projetos musicais nos filmes, mas por limitações: o desconhecimento sobre o repertório musical mobilizado pelos realizadores e realizadoras – 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 às 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 dos filmes são relativamente recentes, bem como pesquisas sobre determinados cineastas, sob perspectiva autoral⁷. 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 com paradigmas associados à representação do continente africano⁸. Um exemplo disso pode ser observado no curta *Afrique sur Seine* (África no Sena, 1955), realizado pelo coletivo *Le Groupe Africain du Cinéma*, 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.

⁷ Entre tais investigações, destacamos o trabalho das seguintes pesquisadoras: Juscielle Oliveira (2018), sobre o cineasta Flora Gomes, de Guiné-Bissau; Evelyn Sacramento (2019), sobre a cineasta Safi Faye, do Senegal; e Leticia Santinon (2022), sobre Sarah Maldoror, de naturalidade francesa (Gers), mas com forte atuação em Angola.

⁸ Para conhecer algumas das convenções sonoras utilizadas para representar territórios africanos, especialmente no primeiro cinema, ver Kaye (2021).

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 europeias – que tais cineastas conseguiram uma espécie de “africanização” da narrativa. Enquanto as imagens do filme apontam para situações cotidianas de imigrantes africanos em Paris, na França – sobretudo na região de *Le Quartier Latin* – a presença do elemento musical (caracterizado por uma melodia de instrumentos percussivos e vozes) trazia a esses registros visuais da terra estrangeira a familiaridade da terra natal, ora distante de seus protagonistas. Além disso, a música permitia que a própria locação francesa fosse percebida sob uma outra perspectiva, como indica Marcelo Ribeiro (2017, p. 89), ao afirmar que as inversões operadas no curta *Afrique sur Seine* deslocam “o sentido das paisagens filmadas”, situando Paris como a capital da África negra.

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 compartilhado, estimulam o conhecimento de nomes importantes da música produzida em diferentes partes do continente africano. Isso pode ser observado em obras do cineasta senegalês Ousmane Sembène, ao convidar a cantora e *griotte*⁹ senegalesa Yandé Codou Sène (1932-2010) para fazer a música do seu filme *Faat Kiné* (2001), e também no filme *A vida sobre a terra* (*La vie sur terre*, 1998) de Abderrahmane Sissako, em que ouvimos, na sequência de abertura, a música *Folon*, cantada em bambara por Salif Keita,

cantor e compositor natural do Mali.

Para Beatriz Leal-Riesco (2012, p. 109-110), o uso da música nos cinemas africanos “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”. Se a utilização da música nos cinemas africanos só se torna objeto de estudo à medida que esses filmes ganham visibilidade e circulação internacional, uma pergunta que surge é: que tipo de música era associada à representação de África e dos africanos no cinema? Assim como tais cineastas confrontavam as imagens criadas nos cinemas coloniais, estariam os seus filmes também confrontando as referências musicais que eram associadas ao continente africano?

Compreender, ainda que parcialmente, quais referências musicais eram anteriormente associadas ao continente africano, nos parece fundamental para a análise de *Félicité* (2017), principalmente pelo seguinte aspecto: uma vez que a música clássica está associada ao universo da cultura europeia, a sua utilização em filmes de cineastas africanos parece ser contrária à “progressiva maturidade independentizadora”, logo, é preciso considerar como essa aproximação entre referências culturais distintas foi construída no cinema ao longo dos anos.

De acordo com Andrew Kaye (2021, p. 173), 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 a maior parte da representação de África era 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.

Um dos primeiros filmes africanos que inverte os padrões, até então utilizados, para representar o *tópos* africano no cinema é *Borom Sarret* (1963), de Ousmane Sembène, pois utiliza a música

⁹ *Griotte* é o feminino de *griot*, termo franco-africano utilizado em referência aos contadores de história da antiga África ocidental. Mesmo após o fim dos impérios africanos, a tradição se mantém em algumas regiões. Para mais informações, ver Lima (2020).

ocidental europeia 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). Não deixa, porém, de ser um padrão bastante encontrado em cinemas ocidentais da época, assim como atualmente, em que músicas do repertório clássico ocidental, como as de Mozart, são associadas a ambientes de alto poder aquisitivo, tal como verificado em pesquisa de Luíza Alvim¹⁰.

Seguindo uma tendência semelhante à de Sembène, o também senegalês Djibril Diop Mambéty se utiliza de canções francesas no filme *Touki Bouki* (1979): "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; Lima, 2022, p. 34). Em uma das sequências do filme, enquanto se ouve a canção *Plaisir d'amour*, interpretada pela soprano Mado Robin, jovens negras senegalesas aparecem tomando banho de sol, à beira de uma piscina de um amigo rico do protagonista Mory (Magaye Niang). Em contraste, em outra sequência, em vez de uma canção popular francesa, o filme apresenta o canto de um *griot*, que remete a referências locais, enquanto Mory comemora de forma inusitada – o personagem aparece em pé, em cima de um carro, e totalmente despido – o fato de ter conseguido recursos financeiros para sua fuga.

No caso de *Félicité* (2017), Alain Gomis dá a entender, por meio de entrevistas, que as razões de suas escolhas de composições de Arvo Pärt, interpretadas pela *Orquestra Sinfônica Kimbanguista*, e das músicas do grupo *Kasai Allstars* seguem uma outra tendência. Aqui, a música clássica europeia, ao invés de apontar criticamente para

uma elite local alienada, serve para criar uma conexão com os sentimentos das personagens do filme¹¹, estando o diretor mais interessado em refletir sobre questões políticas a partir de eventos do cotidiano, especialmente os relacionados à trajetória da protagonista Félicité. Embora sejam tradições musicais muito distintas, Gomis (2017a, tradução nossa) relata o efeito de ter as músicas de *Kasai Allstars* e Pärt juntas, as primeiras relacionadas a uma tradição "que faz vibrar a terra", as segundas, a uma "que tenta se voltar em direção ao céu"¹². Com isso, o cineasta franco-senegalês parece que, ao mesmo tempo em que se alinha a uma tendência já presente nos cinemas africanos – de utilizar músicas tradicionais para estabelecer um vínculo com a identidade do território onde a história do filme acontece – também opera uma mudança quanto ao uso da música europeia, uma referência que, na obra fílmica, não é necessariamente algo que remete ao passado de opressão colonial, mas, antes, é submetida a uma outra "escuta", a partir de um conjunto de escolhas que compõe a *mise en scène* do filme e que serão consideradas na análise mais adiante.

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 Mua Mbuyi 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"¹³ (Gomis, 2017b, p. 3, tradução nossa). Além disso, para Gomis (2017b), o grupo permite ligar tradição e modernidade por meio 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 por como representar o caos da

¹⁰ Informações presentes em relatório de pesquisa de Luíza Alvim, referente à bolsa PDJ-CNPq, Processo 150885/2022-9, 2024. Esses dados também são encontrados na pesquisa corrente da autora, centrada em cinemas autorais franceses e estadunidenses, com bolsa PDJ, CNPq, Processo 152927/2024-7.

¹¹ Essa conexão com os sentimentos é o que Michel Chion (2019) denomina de "música empática".

¹² Do original: "il y en a une qui fait plus vibrer la terre, et l'autre qui essaie de se tourner vers le ciel".

¹³ Do original: "to imagine a story about the daily struggle of a female character in situations where life is costly but who, thanks to music, is able to see the other side".

cidade de Kinshasa – a terceira maior cidade do continente africano – e a resposta veio quando assistiu ao documentário *Kinshasa Symphony* (2010), cujo objeto é essa orquestra. 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, algo importante em um cinema submetido a tantos clichês. Ao mesmo tempo, a orquestra seria o “coração” do filme e permitiria, dessa forma, que ele transcendesse a tragédia social e o miserabilismo potencialmente induzidos pela trama central do filme. Voltaremos a isso a seguir.

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

A música minimalista como um todo tem sido bastante empregada no cinema contemporâneo (Greig, 2021) e obras de Arvo Pärt são particularmente frequentes, 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, presente em cinematografias de locais bastante diversos. Em relação a tal universalismo, Thomas Elsaesser (2005) observa que a participação em festivais de cinema influencia a própria estética dos filmes, tornando-os mais semelhantes entre si (uma estética “de festival”, aspas nossas), em detrimento de uma relação maior com determinada localidade. Isso pode explicar, em parte, certas recorrências estéticas nesses filmes, como a recorrência do emprego de obras de Pärt.

É curioso que Alain Gomis tenha criticado justamente a uniformidade e o “falso padrão eclético internacional” do cinema contemporâneo

em sua entrevista a Coly (Gomis; Coly, 2022, p. 149). Embora se aproxime contraditoriamente a esse padrão ao colocar músicas de Arvo Pärt em *Félicité* (2017)¹⁴, neste texto, consideramos que, ao fazer isso, Gomis se liberta de outros clichês, como alguns evocados no item anterior.

Em seu artigo de 2013, Maimets-Volt (2013) relacionava o uso da música de Arvo Pärt, principalmente a da sua fase *tintinnabuli* (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* (1977) 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 transcendência¹⁵. Assim pode ser considerado o seu uso em *Félicité* (2017), pois o filme trata da luta de Félicité para conseguir dinheiro, de modo que seu filho Samo possa ser operado e não ter sua perna amputada. É uma luta angustiante e solitária, em que Félicité se humilha em vão.

Além de *Fratres*, há, em *Félicité* (2017), duas músicas vocais de fases posteriores da carreira de Arvo Pärt, compostas após a emigração do compositor da Estônia para a Alemanha, em 1980¹⁶. Muitas obras dessa fase são baseadas em textos litúrgicos, algumas para efetivos orquestrais e corais de grandes proporções, outras para um grupo mais reduzido, como o caso do coro *a capella* de *Sieben Magnificat-Antiphonen*, presente no filme.

Em mapeamento feito por Luíza Alvim¹⁷ do uso da música de Arvo Pärt em filmes autorais dos anos 2010, foram encontrados 14 longas-metragens, sendo eles principalmente filmes italianos, como dois realizados por Nanni Moretti (*Habemus Papam*, 2011, e *Mia madre*, 2015) dois de Paolo Sorrentino (*This must be the place*, 2011, e *A grande*

¹⁴ Maimets-Volt (2013) observava, já em 2013, que o uso da música de Pärt, especialmente as da fase *tintinnabuli* (a ser descrita a seguir), seria um clichê, decorrente de direção e edição musical “preguiçosas”.

¹⁵ Maimets-Volt (2013) coletou relatos verbais de ouvintes após experienciarem *Fratres* e outras três obras da fase *tintinnabuli* de Pärt. A autora observou que, nos vários filmes em que essas obras foram utilizadas, os diretores e editores de som lançaram mão de significados presentes nas experiências comuns aos ouvintes, reunidas por ela.

¹⁶ O dado biográfico está em Maimets-Volt (2013) e no site de Pärt.

¹⁷ O mapeamento, feito durante a bolsa PDJ-CNPq, Processo 150885/2022-9, está sendo aprimorado durante a corrente pesquisa financiada com bolsa PDJ, CNPq, Processo 152927/2024-7.

beleza, 2013) e um de Piero Messina (*A espera*, 2015); há também filmes estadunidenses, como quatro de Terrence Malick (*Amor pleno*, 2012; *Cavaleiro de Copas*, 2015; *Voyage of time*, 2016; e *Uma vida escondida*, 2019) e um de Bennett Miller (*Foxcatcher*, 2014), além de um filme do russo Andrey Zvyagintsev (*Sem amor*, 2017), um do chileno Pablo Larraín (*El Club*, 2015) e um do franco-suíço Jean-Luc Godard (*Imagem e palavra*, 2018). *Félicité* (2017) completa o quadro, sendo o único filme não ocidental nesse mapeamento, ainda que dirigido por um sujeito francês diaspórico. Alguns filmes desse mapeamento serão evocados na análise que se segue.

Nela, enfatizamos a distribuição das músicas de Pärt em *Félicité* (2017) e sua relação com três movimentos narrativos no filme (luta de Félicité para conseguir o dinheiro, resignação e reconciliação). Observamos, assim, que os quatro trechos de *Fratres* estão na primeira metade do filme, correspondente ao primeiro movimento narrativo (Quadro 1). O primeiro trecho ocorre com pouco

mais de 15 minutos de filme, logo depois que Félicité recebe um telefonema do hospital para avisar sobre o acidente do filho e corre pelas ruas da cidade. Com um corte súbito da imagem, vemos a *Orquestra Sinfônica Kimbanguista*, pela primeira vez, em seu local de ensaio (Figura 1). A orquestra começa a tocar a música de Pärt, marcando também o início do calvário de Félicité em sua busca de dinheiro para pagar o hospital e salvar a perna do filho da amputação. As imagens que se seguem às da orquestra, mostrando um céu estrelado por entre copas de árvores, reforçam esse caráter de prece direcionada a um poder transcendente, um pedido de ajuda. Essa breve prece instrumental é subitamente interrompida, com a volta de imagens diurnas de Félicité chegando ao hospital.

É preciso dizer que nenhum dos componentes da orquestra é personagem do filme e, por isso, no Quadro 1, foram destacadas em itálico as indicações das imagens da orquestra, solista e coro responsáveis pela execução da música.

Quadro 1 – Música de Arvo Pärt em *Félicité* (2017)

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

Fonte: Elaboração própria.

A aparição da orquestra chama a atenção para o contexto de execução da música: uma orquestra composta por moradores locais, que, sentados em cadeiras de plástico, tocam seus instrumentos em um galpão. Assim, embora 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 contexto congolês.

Figura 1 – Orquestra se preparando para executar *Fratres*

Fonte: *Félicité* (2017).

Como observa Chris Letcher (2025), com as imagens da orquestra executando a música, o filme rompe com práticas dominantes no cinema, como o já evocado princípio da invisibilidade no cinema clássico, segundo o qual o aparato técnico da música extradiegética não deve ser visível (Gorbman, 1987). Tal procedimento de quebra da invisibilidade não é novo. Jean-Luc Godard, por exemplo, em *Carmen* (*Prénom Carmen*, 1983), mostrava um quarteto de cordas, que, em uma sala de ensaio, era o responsável pela música de Beethoven ouvida em diversas sequências do filme. Porém, o filme de Gomis é ainda mais radical, pois uma das participantes do quarteto de *Carmen* era personagem do filme de Godard, enquanto, no caso de *Félicité* (2017), em nenhum momento os personagens da história do filme e os membros da orquestra entram em contato, fazendo, assim, com que o efeito de estranhamento seja ainda mais forte. Como observa Chion (2019, p. 432), o fato de que a orquestra seja mostrada, torna *Félicité* (2017) diferente de todos os outros filmes com música de Pärt, em que ela “cai diretamente do céu”, sendo totalmente extradiegética.

Por outro lado, a *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 para o filme a pedido de Gomis (2017c). Mas ela acaba, como observa Letcher (2025, p. 130, tradução nossa), dando uma nova visibilidade a essa música e à sua recontextualização em Kinshasa, em um som “mais tangível, granuloso, humano, [...] domesticando, localizando Pärt” no “retrato afetivo de Kinshasa e o lugar de Félicité nele”¹⁸. Um uso de Pärt glocalizado.

A *Orquestra Sinfônica Kimbanguista*¹⁹ foi, durante muitos anos, a única orquestra na região da África Subsaariana, e 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 – 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

¹⁸ Do original: “It is more tangible, grainy, human, [...] a way of domesticating, localising Pärt. The apparent imperfections and foregrounded performance generate additional layers of meaning; the film draws on these to paint its affective portrait of Kinshasa, and Félicité’s place in it”.

¹⁹ O nome Kimbanguista advém de Simon Kimbangu, congolês fundador da Igreja Kimbanguista, fundada em 1921 na República Democrática do Congo (James, 2007).

do público local nas apresentações públicas. Uma nova forma de ver a própria cidade de Kinshasa e ter uma nova perspectiva sobre a relação entre África e música clássica europeia.

Fratres foi composta por Pärt sem instrumentação fixa (Arvo Pärt Centre, 2025), em uma prática semelhante ao que se fazia na música medieval e renascentista europeia. A versão presente em *Félicité* (2017) é uma dentre as muitas existentes, sendo, entre as mais comumente presentes em obras audiovisuais, a versão para um conjunto de violoncelos ou para quartetos de cordas, como nos filmes já mencionados, *Imagem e palavra* e *El Club*, respectivamente. Como essas versões, a da orquestra de Kinshasa dá ênfase às repetições constantes de uma melodia com variações (tal elemento é um dos que aproximam Pärt ao Minimalismo), entremeadas por silêncios, com notas longas, em um movimento principalmente descendente, sustentadas por um drone de cordas graves (elemento que o aproxima tanto do Minimalismo quanto da música renascentista).

O segundo trecho de *Fratres* no filme está, como o primeiro, junto a imagens noturnas, agora com Félicité entrando num rio e caminhando pela floresta. São imagens oníricas (começam com um corte de imagens de Félicité com o filho no hospital e terminam com corte para a personagem adormecida), representando um local para além da realidade dura, onde a esperança seja possível, que corroboram, a nosso ver, o misticismo e a espiritualidade evocados pela música de Pärt. É uma hipótese que dialoga com Guillaume Coly, para quem essas cenas na

floresta se referem a uma representação visual e aural do que se passa na mente da protagonista (Gomis; Coly, 2022).

Na terceira vez, há um fenômeno curioso, pois Félicité está cantando *Drowning Goat* 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 Samo (Gaetan Claudia), escondida no sorriso da cantora – e, em determinado momento, em que ela para de cantar, seu semblante mostra a preocupação. Em contraste, as pessoas ao redor demonstram sua alegria e desejo sexual, sem se dar conta do drama por que passa a cantora. A música de Pärt diz respeito, portanto, apenas aos sentimentos de Félicité.

Finalmente, no quarto trecho, ainda em busca do dinheiro para a cirurgia, Félicité anda na garupa de uma moto pela cidade. Na montagem, várias imagens mostradas remetem a enterro e morte, uma falsa pista que o filme nos dá quanto ao desfecho da história de Samo: vemos caixões, pessoas dançando em enterros e lojas de coroas funerárias. Tais imagens indicam a preocupação da protagonista com a possibilidade de morte do filho e são reforçadas pelo som de Pärt no seu sentido de união com o sagrado – significado que Maimets-Volt (2013) observou em sua pesquisa e que consideramos pertinente nesse filme.

A segunda composição de Pärt no filme é a música vocal *My Heart's in Highlands* (2000), cuja letra é baseada no poema escocês de Robert Burns, de 1789, conforme o Quadro 2.

Quadro 2 – Letra da parte do poema cantada no filme

Texto em inglês	Tradução em português
My heart's in the Highlands, my heart is not here,	Meu coração está nas Highlands, meu coração não está aqui,
My heart's in the Highlands a-chasing the deer –	Meu coração está nas Highlands perseguindo o cervo
A-chasing the wild deer, and following the roe;	Perseguido o cervo selvagem e seguindo a corça;
My heart's in the Highlands, wherever I go.	Meu coração está nas Highlands, aonde quer que eu vá
Farewell to the Highlands, farewell to the North	Adeus às Highlands, adeus ao Norte
The birth place of Valour, the country of Worth	O local de nascimento de Valour, o país de Worth

Fonte: Letra em inglês contida no *site* do compositor (Arvo Pärt Centre, 2025). Tradução nossa.

Voltamos ao local de ensaio da orquestra (antes de a música começar, vemos os seus componentes chegando e se preparando para a *performance*) e, agora, ouvimos e vemos com destaque a solista por longo tempo. Ao final do trecho, no lugar das *highlands* e cervos escoceses da letra da música (Quadro 2), vemos as ruas de Kinshasa, diversos locais da cidade, com seus habitantes, e o hospital, junto com os sons locais que são progressivamente mixados à música de Pärt, encerrando com os sons de um sino tocado por uma funcionária do hospital, como forma de chamar a atenção.

No momento em que ficamos somente com as imagens das ruas de Kinshasa, além de haver uma transição do caráter da música de diegética para extradiegética, a adição dos sons diegéticos da cidade oferece uma configuração mais terrena à música. Essa configuração também está nos timbres dos instrumentos que executam a música no filme. *My Heart's in Highlands* foi originalmente composta para solista e órgão (Arvo Pärt Centre, 2025), tal como está, por exemplo, no seu uso em *A grande beleza* (2013), de Paolo Sorrentino. No entanto, em *Félicité* (2017), a parte do órgão foi adaptada para orquestra, uma adaptação que, a nosso ver, reforça o aspecto terreno que as imagens associam à música, em comparação com as conotações religiosas e celestiais da sonoridade do órgão no original. Por outro lado, essa "expressão artística, forçosamente datada e localizada"²⁰ (Chion, 2019, p. 432), sendo cantada em língua inglesa, em um filme falado em lingala, promove um efeito de contraste que se coaduna à nossa acepção de que o uso da música de Pärt em *Félicité* (2017) é importante para o afastamento de clichês musicais normalmente associados ao continente africano.

O trecho com *My Heart's in Highlands* funciona como uma introdução ao segundo movimento

narrativo do filme, logo após a amputação da perna de Samo. A partir daí, mãe e filho terão que lidar com a angústia e o sentimento de falha causados pela inexorável perda da perna, já ocorrida. É um momento em suspenso no filme, tal como o canto da solista, mantido em uma única nota, e é interessante que, durante a música, não se veja imagem alguma de Félicité ou Samo, apenas o trânsito nas ruas de Kinshasa, intensificando, assim, esse efeito de suspensão.

Os dois últimos trechos da música de Pärt no filme são da obra coral religiosa *Sieben Magnificat-Antiphonen: O Immanuel*, com letra em alemão (em mais uma língua estrangeira adicionada ao filme)²¹. O primeiro começa com o coro de Armande Diangienda cantando a obra. Corta-se para uma imagem de Félicité, de costas, andando pela rua. Durante todo esse trecho, como se pelos olhos de Félicité, percorremos as ruas noturnas de Kinshasa ao som da música coral de Pärt, que, ao final, à semelhança da estratégia utilizada na música anterior, vai diminuindo de volume até deixar que ouçamos os sons diegéticos de uma manifestação de música e dança local. É importante destacar que, em dado momento desse trecho, Félicité – agora com o cabelo destrançado – tira o lenço da cabeça, um gesto que interpretamos como uma reconciliação dela com a vida, iniciando, assim, um terceiro momento narrativo do filme.

Essa reconciliação é corroborada durante o segundo trecho da música, que termina o filme. Vemos Samo 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. Ela está junto a Tabu (Papi Mpaka), homem que tenta, a seu modo, ser um apoio para a personagem durante todo o filme, mas é constantemente repellido por ela. É a reconciliação com os fatos e a tentativa de seguir a vida

²⁰ Chion (2019) observa que, também no filme italiano de Sorrentino, há um deslocamento de contexto pela letra em inglês e o seu significado.

²¹ As antifonas são cânticos curtos, recitados normalmente antes de um salmo na liturgia católica. Para as *Sete Antifonas-Magnificat* (em tradução do título), compostas em 1988 (Arvo Pärt Centre, 2025), Pärt utilizou o texto em alemão de antifonas cantadas nos sete dias anteriores à noite de Natal, que eram seguidas do *Magnificat*. No filme, está a sétima delas, "O Immanuel" (informações no site do compositor). A letra se refere à esperança sentida com a chegada iminente do Salvador Jesus Cristo: "*O Immanuel, unser König und Lehrer, du Hoffnung und Heiland der Völker: O komm, eile und schaffe uns Hilfe, du unser Herr und unser Gott*". Tradução: "Ó Immanuel, nosso Rei e Mestre, Esperança e Salvador dos povos: ó, vinde, apressai-vos e ajudai-nos, Senhor e Deus nosso".

em frente da melhor maneira possível.

Gomis (2017c) também refere sua intenção quanto ao uso dessa música no final, no sentido de reconciliação, enfatizando que, embora o coro seja uma entidade em si, buscou filmar os rostos de cada um dos cantores, como se cada um deles pudesse ser Félicité, Samo ou Tabu. Um coro cuja imagem ao final do filme é síntese desse coletivo-individual formado pela música de Pärt ressoando em corpos congolezes.

3 Música vocal: a performance da voz em cena

A voz é uma presença marcante nas músicas de Arvo Pärt presentes no filme – tanto nos já citados solo de *My heart's in Highlands* e o coro de *Sieben Magnificat-Antiphonen* –, mas também nas canções do grupo congolês *Kasai Allstars*, interpretadas pela protagonista Félicité. A presença da música vocal, em sua modalidade diegética, com a atuação de personagens que cantam, precisa ser considerada não apenas na caracterização de uma personagem, mas também a partir de outras funções. Nesse sentido, Marianne Bloch-Robin (2011), ao investigar o papel da música vocal na narrativa cinematográfica, aponta para, pelo menos, duas funções possíveis: a primeira e mais comum, ligada a uma prática do coro grego, a "prolepse cantada", ou uma revelação antecipada do desenvolvimento narrativo; e a segunda é quando a música vocal exprime algo que os personagens não conseguem ou não podem dizer. Logo, 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 mediante a 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 quando ela está em silêncio – característica predominante de *Félicité*

– ou, ainda, diante da barreira linguística presente na música cantada em lingala, uma das línguas de Kinshasa.

Se em narrativas fílmicas convencionais, o diálogo, as palavras, costumam funcionar como atalhos para se conhecer uma personagem, nos filmes de Gomis, é a articulação de outras sonoridades que leva o espectador a desenvolver empatia com a história narrada por meio deles. Em *Félicité* (2017), primeiro filme do cineasta com uma protagonista feminina, a música vocal, em sua maior parte, é apresentada, visualmente, por *performances*, seja por meio da cantora no bar, acompanhada dos músicos, ou no ensaio da orquestra.

É justamente a partir da associação da voz com um corpo que Letcher (2025) destaca o aspecto da desincorporação de vozes, demonstrada pela participação da vocalista Mua Mbuyi, integrante do grupo *Kasai Allstars*, cujo corpo não aparece no filme, mas a voz é "corporificada" pela atriz Véro Tshanda Beya Mputu. A noção de corporificação da voz, por um lado, parte de um procedimento comum no cinema – que é o descolamento da voz em relação à sua real intérprete e posterior dublagem pelo corpo de uma atriz –, mas também nos permite inferir que, para além do aspecto sonoro, há um poder evocativo na voz (de criar imagens) e que se relaciona com a motivação inicial do cineasta quando escolheu o repertório desse grupo musical congolês: "Um dia, enquanto assistia a um vídeo do *Kasai Allstars*, vi essa cantora incrível, Mua Mbuyi, com seu lado cru e a textura de sua voz... e tudo se encaixou" (Gomis, 2017b); "quando ouvi a música da banda congoleza [...] disse a mim mesmo: 'É isso! A voz que estou ouvindo [de Mua Mbuyi] é a voz do personagem que estou escrevendo. É a voz de Félicité'" (Gomis; Coly, 2022, p. 153). Ao se referir à "textura", Gomis está considerando a voz que vai compor a personagem pela sua qualidade sonora, fato que aproxima a percepção dessa voz não como mera transmissora de sentidos, mas resultante de um uso que carrega uma historicidade (Zumthor, 1993, p. 21).

Considerando que, nos filmes de Gomis, as

personagens quase não falam²² e não há uma narração no campo da enunciação, a música vocal demanda ser pensada na forma como ela se apresenta no universo do filme, ou como ela é, literalmente, "incorporada" pelos sujeitos que compõem a narrativa, como atesta Letcher (2025, p. 125-126) ao comentar 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.

Essa ênfase na *performance* associada à voz também remete à distinção apresentada por Paul Zumthor (1993) entre oralidade e vocalidade. Para o autor, enquanto a *oralidade* é o uso da voz com produção de significado, a vocalidade se refere à qualidade sonora do que é dito. Quando se assiste às apresentações de Félicité no bar, é justamente o aspecto da vocalidade que está em relevo, pois o foco não é necessariamente a letra da música – cuja tradução não é apresentada – mas a forma como a sonoridade da voz cantada dessa personagem nos transmite seus sentimentos.

Quando uma voz é ouvida no filme, antes mesmo de se discernir o conteúdo do que é dito ou da letra da música cantada, ela apresenta uma série de informações sonoras entre volume, ritmo, espacialização, duração, granulação e timbre. De acordo com Jean Châteaufort (1996), em estudos relacionados ao uso da voz *over* no cinema, desse conjunto de qualidades, a granulação e o timbre são as variáveis que mais influenciam a nossa percepção sobre a voz, principalmente quando associadas ao uso da música diegética no filme, pois pela granulação (ou textura) da voz, inferimos sexo, idade e identidade associados ao corpo, e pelo timbre (ou tonalidade), se a voz é grave

ou aguda, nasal ou de voz de peito, indicamos conotações específicas sobre a personalidade de quem fala (Châteaufort, 1996).

Nesse sentido, para além do conceito de corporificação da voz (Letcher, 2025), mais focado na dimensão visual associada à voz, também entendemos que a vocalidade nas músicas do *Kasai Allstars*, ou seja, a dimensão sonora relacionada às qualidades vocais de Mua Mbuyi, também é importante na *performance* dessa voz no filme. A granulação e o timbre da cantora, caracterizadas por uma voz grave, levemente rouca e de uma mulher mais experiente, quando unidos à interpretação da atriz Véronique Mputu, mais jovem, dão a impressão de certo desgaste nas cordas vocais, intensificando o drama da personagem, que precisa trabalhar todos os dias em um bar como cantora.

Assim, o uso da música vocal em regime diegético, ao privilegiar a presença e a movimentação corporal de seus intérpretes, funciona como uma âncora narrativa que explora as propriedades sonoras da voz para contar a história em um filme de poucos diálogos. Seja na *performance* da protagonista, cuja presença corporal se relaciona com o seu trabalho enquanto cantora; seja nas exposições corpóreas da solista e dos coristas reais associados à interpretação das composições de Arvo Pärt. Logo, nota-se que o uso da música vocal no contexto da narrativa cinematográfica permite diferentes negociações, conforme os propósitos da própria narrativa, por vezes enfatizando na sua *oralidade*, agregando o sentido da canção à dramaturgia da cena e, em outras, a sua *vocalidade*, como buscamos evidenciar pela análise de algumas das músicas vocais dos *Kasai Allstars*.

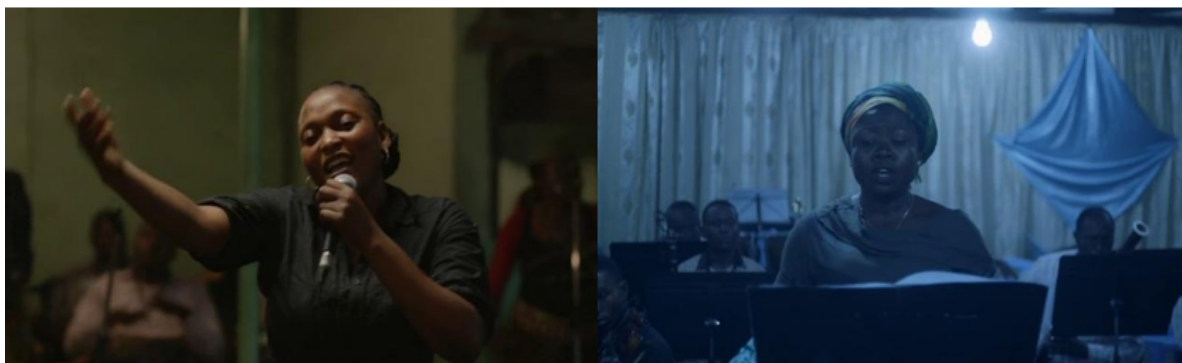
Ao longo do filme, a personagem Félicité (Figura 2) canta cinco músicas, sempre no bar, à noite, e, de vez em quando, acompanhada pelo coro de vozes formado pelos próprios músicos, reais, da banda *Kasai Allstars*. A título de comparação, a primeira música vocal de Arvo Pärt, *My heart's in Highlands*, é apresentada por Wazola

²² Esta não é a primeira personagem de Alain Gomis em que o silêncio é uma característica predominante na construção da personalidade. Em seu filme *Tey* (2012), o protagonista, interpretado pelo ator norte-americano Saul Williams, quase não tem diálogos.

Bibiche Ntemo (Figura 3) e, diferentemente da atriz Véronique, que dá corpo à voz da cantora Mua Mbuyi com *performances* dançantes, Ntemo segue em sua interpretação com o corpo estático

e o rosto contrito, em sintonia com a estaticidade da melodia na mesma nota, mas não deixando de nos lembrar o drama vivido por *Félicité*.

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



Fonte: *Félicité* (2017).

Conhecemos uma das cinco músicas cantadas por *Félicité*, logo na sequência inicial. Em meio à movimentação e burburinho do bar, ela se dirige ao palco, como alguém que vai cumprir mais um dia na jornada de trabalho, porém, à medida que soa a melodia do *balafon*, associado à *kalimba*²³ e à guitarra, ela sorri e começa a cantar *Quick as White* (04:00-07:40). A imagem do seu rosto se intercala ao rosto dos clientes no bar, enquanto ouvimos sua voz rouca e penetrante se misturar ao diálogo entre eles. Eles parecem indiferentes à *performance*, até que começam a dançar e, por fim, *Félicité* também.

A segunda música vocal é *Drowning Goat* (26:12-30:37). Diferente da música anterior, em que os instrumentos aumentam lentamente até a entrada da voz, a sequência começa com *Félicité* cantando do ponto mais alto da música. Nesse ponto da narrativa, já sabemos que ela enfrenta uma série de problemas: está calor e sua geladeira não funciona; seu filho está hospitalizado; foi roubada. Em sua *performance*, ela olha para cima, ergue os braços, de olhos fechados, em um canto em que os tons elevados parecem gritos de desespero. Os clientes do bar a observam em

um silêncio solidário, até que progressivamente a música vocal é silenciada e substituída pelo som de *Fratres*.

A situação se agrava e, quando ouvimos as primeiras notas de *Tshitua Fuila Mbuloba* (55:43-57:43), vemos *Félicité* ao lado do seu filho deitado com a perna amputada. A melodia da música é marcada apenas pelo batuque em uma garrafa de vidro vazia, e *Félicité* canta *a capella*. Em *close*, o seu rosto franzido e machucado combina-se à voz rouca de Mbuyi, expressando a dor e o cansaço depois de um dia procurando ajuda para o filho. Os clientes, mais uma vez, a observam em silêncio, mas, aos poucos, a voz dos músicos se une à dela, em uma espécie de abraço vocal.

Nas duas músicas restantes, *Félicité* praticamente não canta. Seu filho já está se recuperando, mas seus sentimentos por Tabu – a quem sempre rejeitou – agora estão divididos. É assim que, em *Tshalembe* (01:08:48-01:10:21), ela canta apenas algumas frases, em uma dinâmica de *call and response* com os músicos, enquanto observa Tabu no bar flertando com outra mulher. Na música *In Praise of Homeboys* (01:28:58-01:33:03), ela não canta e ergue, eventualmente, o rosto, olhando

²³ O *balafon* é uma espécie de xilofone e a *kalimba* é uma tábua de madeira com pontas de metal escalonadas. Ambos são instrumentos tradicionais comuns a países africanos que usam cabaças como ressonância sonora.

Tabu com uma expressão que é um misto de dúvida e medo.

Descrever a dimensão visual atribuída às inserções musicais do grupo *Kasai Allstars* nos permite compreender a *performance* da voz, tanto na perspectiva da corporificação, isto é, como a voz é interpretada em cena por um corpo; quanto da vocalidade, ou seja, o modo como esse corpo se relaciona com características materiais da voz, restituindo, pela *performance* do corpo, a sua oralidade, a capacidade de evocar sentidos. Em síntese, as variações da vocalidade estão intrinsecamente relacionadas com a trajetória dramática da personagem, por vezes soando como gritos de desespero, em outros como um alívio lírico em meio a circunstâncias adversas ou, ainda, reconectando a personagem com seu mundo onírico e imaginário, onde ela se deixa levar por um silêncio contemplativo.

Considerações finais

Como podemos observar, as escolhas estéticas de Alain Gomis a respeito da música do filme *Félicité* (2017), optando por grupos e *performers* locais, apontam para a valorização de aspectos culturais relacionados aos cinemas situados em África e suas diásporas, ao buscar a construção de identidades plurais a partir de referências do continente, e a superação de traumas gerados historicamente pela violência epistêmica infligida por representações hegemônicas sobre esse conjunto de filmes. Por outro lado, ao não se intimidar em utilizar a música europeia em seu filme, Gomis propõe outra forma de aproximação dos cinemas africanos com essa vertente musical.

Em relação à música europeia em *Félicité* (2017), já não se trata mais de um uso maniqueísta-pedagógico, como observado em *Borom Sarret*, de Ousmane Sembène, tampouco o tratamento irônico de Djibril Mambéty sobre as canções francesas, mas se trata de uma aproximação criativa com o clichê europeu, para deslocá-lo de seu contexto usual e, assim, promover a ruptura com outro clichê: o uso da música local como a única legítima em filmes africanos. Assim, apesar da crítica de Gomis a uma certa homogeneização

da estética dos filmes em festivais de cinema (Gomis; Coly, 2022), o seu filme também se relaciona a essa tendência, ao aderir ao “efeito Arvo Pärt”, mas adquire um caráter especial pela forma como utiliza esse clichê musical na narrativa. Logo, se, em determinados filmes, o uso de músicas tradicionais africanas pode ser revolucionário, em outros, o uso da música de tradição europeia pode ser, ainda que paradoxalmente, uma revolução ainda maior, ao ultrapassar a dicotomia colonizador-colonizado.

Mais ainda, ao convidar uma orquestra sinfônica composta por músicos e intérpretes locais para executar a música de Pärt, consideramos que Alain Gomis está sugerindo, em uma proposição não apenas estética, mas igualmente política, que a música clássica europeia possa também ser “africana”, ou seja, performada por sujeitos africanos ou de qualquer outro território. Isso porque, em *Félicité* (2017), a música de Pärt está esteticamente alinhada com o drama da protagonista, correspondendo a significados atribuídos, em geral, à música do compositor, reunidos por Maimets-Volt (2013). Politicamente, contrapõe-se a representações homogêneas e hegemônicas relacionadas à musicalidade africana.

Quanto à presença da música vocal nos filmes africanos, a análise das *performances* permite discutir a música do filme pela perspectiva da oralidade, não exatamente quanto ao conteúdo (letra) das canções apresentadas, mas sobre como a sonoridade da voz cantada (vocalidade), ao ser incorporada em cena, tem a capacidade de expressar sensações, sentimentos e, assim, fazer sentido na narrativa. Músicas que desafiam o público mais amplo a ouvir com os olhos, na medida em que as *performances* priorizam a musicalidade da voz e não o entendimento da letra.

Nesse sentido, o uso da música em *Félicité* (2017) opera uma renovação nos cinemas de África e suas diásporas, conforme 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, e por conferir um ritmo africano ao “efeito Arvo Pärt”.

Referências

ARVO PÄRT CENTRE. Arvo Pärt. *Arvo Pärt Centre*, [S. l.], 2025. Disponível em: <https://www.arvopart.ee/en/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

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: Revista de Cine Iberoamericano*, [S. l.], p. 1-9, 2011. Disponível em: <https://hal.science/hal-03883843>. Acesso em: 19 ago. 2025.

CERVO, Dimitri. Minimalismo e pós-minimalismo: distinções necessárias. *Debates: Cadernos do Programa de Pós Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 35-50, 2007. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3988>. Acesso em: 19 ago. 2025.

CHÂTEAUVERT, Jean. *Des mots à l'image*. La voix over au cinéma. Paris: Méridiens Klincksieck, 1996.

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

DIOP, Samba. Music and narrative in five films by Ousmane Sembène. *Journal of African Cinemas*, v. 1, n. 2, p. 207-224, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1386/jac.1.2.207/1>. Disponível em: <https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/jac.1.2.207/1>. Acesso em: 19 ago. 2025.

ELSAESSER, Thomas. National cinema: re-definitions and new directions. In: ELSAESSER, Thomas (ed.). *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. p. 33-34.

FÉLICITÉ. Direção: Alain Gomis. Produção: Andolfi, Granit Films, Cinekap, Need Productions, Katuh Studio, Schortcut Films, Jour2Fête, MUBI e Strand Releasing. Roteiro: Alain Gomis. [S. l.]: Granit Films; VOD, 2017.

FINK, Robert. (Post-)minimalisms 1970–2000: the search for a new mainstream. In: COOK, Nicholas; POPLÉ, Anthony (ed.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 539–556.

FISHER, Alexander. Vocal spaces and oral traces: voice-over, orality, and Ousmane Sembene's early post-colonial critique. In: WHITTAKER, Tom; WRIGHT, Sarah (ed.). *Locating the voice in film: critical approaches and global practices*. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 209–225.

GOMIS, Alain. Interview Alain Gomis/Félicité, une chanteuse à Kinshasa. *Cinezik*, [S. l.], 5 mar. 2017a. Disponível em: <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20170330195600>. Acesso em: 19 ago. 2025.

GOMIS, Alain. Félicité: A Film by Alain Gomis. Press Notes. [S. l.]: Strand Releasing, 2017b. Disponível em: https://www.strandreleasing.com/wp-content/uploads/2017/09/felicite_pk2.pdf. Acesso em: 19 ago. 2025.

GOMIS, Alain. Director Alain Gomis on Félicité: Realism and Dreams through Music. *Scoreit*, [S. l.], 5 maio 2017c. Disponível em: <http://magazine.scoreit.org/director-alain-gomis-felicite/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

GOMIS, Alain; COLY, Guillaume. Music to my Eyes: A Conversation with Alain Gomis. *Black Camera*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 147–158, 2022. DOI: <https://doi.org/10.2979/blackcamera.14.1.07>. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/861203>. Acesso em: 19 ago. 2025.

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*, Kinshasa, 25 maio 2007. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6692201.stm>. Acesso em: 19 ago. 2025.

KAYE, Andrew Lawrence. A música do filme e a experiência musical africana: alguns comentários sobre um trabalho em andamento. *MusiMid*, Santos, v. 1, n. 3, p. 165–186, 2021. Disponível em: <http://musimid.mus.br/revistamusimid/index.php/musimid/article/view/67>. Acesso em: 19 ago. 2025.

KINSHASA Symphony. Direção: Claus Wischmann e Martin Baer. Produção: Sounding Images GmbH West-deutscher Rundfunk Rundfunk Berlin-Brandemburgo. [S. l.]: 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: BAMBÁ, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (org.). *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: HAWORTH, Catherine; CARROLL, Beth (ed.). *Singing Out: The Musical Voice in Audiovisual Media*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2025. p. 122–135.

LIMA, Morgana Gama de. *Griots modernos: por uma compreensão do uso de alegorias como recurso retórico em filmes africanos*. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38580>. Acesso em: 19 ago. 2025.

MAIA, Guilherme; LIMA, Morgana Gama de. Ecos pós-coloniais em dois filmes africanos: as canções de Soleil Ô e Touki Bouki. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 16–38, 2022. DOI: <https://doi.org/10.29146/ecops.v25i1.27844>. Disponível em: https://revistaeco-pos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27844. Acesso em: 19 ago. 2025.

MAIMETS-VOLT, Kaire. Arvo Pärt's Tintinnabuli Music in Film. *Music and the Moving Image*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 55–71, 2013. Disponível em: https://tagg.org/xpdfs/MaimetsVolt%20MaMi_2013.pdf. Acesso em: 19 ago. 2025.

OLIVEIRA, Jusciele Conceição Almeida de. *Precisamos vestir-nos com a luz negra: uma análise autoral nos cinemas africanos-o caso Flora Gomes*. 2018. 267 f. Tese (Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes) – Universidade do Algarve, Faro, 2018. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/entities/publication/e8a4e703-3271-46c0-a113-3628ffb09a0e>. Acesso em: 19 ago. 2025.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. Desterro, desejo e delírio. In: GOMES, Tiago Machado de Castro (org.). *Grandes clássicos do cinema africano*. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2017. p. 89-97.

SACRAMENTO, Evelyn. *Safi Faye: entre o olhar e o pertencimento*. 2019. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/143558725/UNIVERSIDADE_FEDERAL_DA_BAHIA_UFBA. Acesso em: 20 ago. 2025.

SANTINON, Leticia. *A circulação de Sarah Maldoror no Brasil: um estudo a partir dos filmes "Monangambé" e "Sambizanga"*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2022. Disponível em: https://ufrb.edu.br/ppgcom/images/Dissertac%CC%A7a%CC%83o_Mestrado_Leticia.docx.pdf. Acesso em: 20 ago. 2025.

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

Luíza Beatriz A. M. Alvim

Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), com estágio doutoral na Universidade Paris 3 sob supervisão de Michel Chion. Doutora em Música (UNIRIO) e pós-doutora em Música (UFRJ). Atualmente, realiza pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com bolsa CNPq, sobre o uso de música clássica em cinemas contemporâneos. Tem diversos trabalhos publicados sobre som e música no cinema. É integrante da Equipe Editorial da Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (REBECA) vinculada à Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE).

Morgana Gama de Lima

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PÓSCOM/UFBA), com estágio doutoral na Universidade da Beira Interior (Portugal) e pós-doutorado sobre a relação entre narrativas de tradição oral e os cinemas produzidos em África e suas diásporas (CNPq 25/2021). Membro do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica (LAF), colabora com projetos de difusão audiovisual e é integrante da Equipe Editorial da Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (REBECA) vinculada à SOCINE.

Endereço para correspondência

Luíza Beatriz A. M. Alvim

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária, 05508-020

São Paulo, SP, Brasil

Morgana Gama de Lima

R. Barão de Jeremoabo, s/n

Ondina, 40170-115

Salvador, BA, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.