

“Sorrir é como nascer de novo”: A música no documentário No ritmo do Antonov (2014) de hajooj kuka

“To smile is like being born again”: The Music in the documentary Beats by Antonov (2014) by hajooj kuka

Jusciele C A de Oliveira
Investigadora do CIAC/UALG-PT e Pesquisadora do
LABIMAGEM/FACOM-UFBA
Jusciele@gmail.com

Lucas Ravazzano
Professor da UNIFTC Salvador
lravazzano@globo.com

Resumo: A música é de fundamental importância na cultura africana porque é uma forma de celebrar, festejar, comemorar, que fazem parte da realidade diária temporal e espiritual, o que em África pode ser percebido como indissociável e inseparável do cotidiano. Por esta razão, o presente artigo pretende analisar a música, o ritmo, o som e a dança como tendo um papel central na trama e a música como protagonista cultural, tradicional, crítica e rítmica, no documentário *No ritmo do Antonov* (Sudão/África do Sul, 2014) de hajooj kuka, servindo de marcadora de ancestralidades, vivências, territorialidades e valores comunitários.

Palavras-chave: Música; Canção popular; Documentário; Cinemas africanos.

Abstract: Music is of fundamental importance in African culture because is a way of celebrating, partying and commemorate that are part of the daily temporal and spiritual reality, which in Africa can be perceived as inseparable and indivisible from everyday life. For this reason, this article aims to analyze music, rhythm, sound and dance as having a central role in the plot and music as a cultural, traditional, critical and rhythmic protagonist, as in the documentary *Beats by Antonov* (Sudan/ South Africa, 2014) by hajooj kuka, serving as marker of ancestry, experiences, territoriality and community values.

Keywords: Music; Popular song; Documentary; African cinemas.

Introdução

Durante muito tempo os estudos de cinema e audiovisual se concentraram principalmente em analisar a dimensão imagética do fenômeno. Tornou-se praticamente um lugar comum nas últimas décadas que estudos sobre a dimensão sonora do cinema denunciassem o chamado *visualcentrismo* deste campo teórico. Autores como Rick Altman (1992) chamavam a atenção para as falácias que tomaram as considerações sobre som no cinema durante décadas, afirmando a necessidade de mais estudos de som que se libertassem das falácias, julgamentos de senso comum e tautologias de outrora. Michel Chion (2011) postulava que a experiência audiovisual não era composta apenas de visualidade, mas compreendia uma “audiovisão”, na qual o visual e sonoro trabalhavam junto para construir esses produtos expressivos. Para Chion, o som não seria um complemento dispensável da imagem como se afirmava, mas um elemento que trazia um valor acrescentado, apresentando uma dimensão expressiva própria, não contida na imagem.

Nas primeiras décadas do século XXI, no entanto, é possível encontrar um campo mais amplo sobre estudos de som no audiovisual, incluindo os estudos sobre música e canção popular e suas relações identitárias. Estas estão presentes no filme *No ritmo do Antonov* (*Beats of the Antonov*, Sudão/África do Sul, 2014) de hajooj kuka (grafada em minúscula, como assinala o realizador), objetos principais deste estudo. De trabalhos pioneiros como os de Claudia Gorbman (1987), publicado ainda no século XX, a trabalhos feitos no Brasil, como o artigo de Suzana Reck Miranda (2011) intitulado *Música, cinema e a constituição do campo teórico*, no qual é possível perceber que os estudos de música no cinema são um campo teórico consistentemente estruturado. De estudos ao modelo de composição clássico de música para o cinema hollywoodiano, passando por estudos de casos específicos da música em obras ou gêneros narrativos específicos, os estudos sobre música no cinema são hoje um espaço mais extenso do que a paisagem árida que a segunda metade do século XX apresentava para este campo. São estudos que se ampliam prestando atenção, entre outras coisas, à força expressiva da canção popular. Um cenário muito diferente do que Rick Altman (2001) apontava em seu artigo *Cinema and Popular Song: the lost tradition*, no qual o autor apontava a omissão do campo em tentar entender como as relações entre cinema e canção popular vinham desde os primeiros anos.

Por esse ângulo, os filmes possuem sons, diálogos e falas característicos da trilha sonora, expressão relacionada com todos os sons produzidos no filme ou na produção audiovisual, mas quando um filme é classificado como musical o destaque são suas músicas. Contudo, na contemporaneidade a trilha está especialmente vinculada às

músicas dos filmes, compostas exclusivamente para o filme ou não. A música, assim como outros aspectos estéticos e os diálogos, tem um enorme efeito emocional no espectador – alegria, tristeza, embate, medo e até liberdade: “a broader personal liberty” (Leal-Riesco 2011). De modo particular, é como induzir o público ao que deveria sentir, quando e até como. Assim, a música e a dança são de fundamental importância na cultura africana porque são formas de celebrar, festejar, comemorar que fazem parte da realidade diária temporal e espiritual, o que em África pode ser percebido como indissociável e inseparável do cotidiano, tal como destaca Frank Nwachukwu Ukadike (1994).

A música e seu uso como marcador de identidades

Diante de tais atributos, percebemos que a música faz parte da vida social e cultural dos africanos, em todas as etapas da vida desde o nascimento, a iniciação, o casamento, no trabalho, lazer, até na relação com Deus ou com o mundo dos espíritos na morte. Por esta razão, o presente artigo propõe refletir sobre a música como tema, construção/conexão com memórias, culturas e identidades, som, tradições e discursos da maneira que é desenhada no documentário. E no caso de *No ritmo do Antonov* (2014) de hajooj kuka, que narra as histórias de habitantes, agricultores, pastores e rebeldes que – mesmo vivendo o cotidiano num campo de refugiados constantemente bombardeado, em função da guerra nas regiões do Nilo Azul e dos Montes Nuba no Sudão –, permanecem praticando, vivendo, criando e sentindo a música no seu dia a dia, como um fator de união cultural, como fuga dos problemas causados pelos conflitos bélicos e também como forma de resistência, persistência e coletividade. Demonstrando que a música é protagonista cultural, tradicional, crítica, rítmica, sensorial e identitária, permitindo assim uma pluralidade nas abordagens de análise, daí sua relevância nas películas, já que a música não só imprime como também ganha uma força maior na narrativa, mesmo documental.

Cabe frisar, que kuka não se rende ao fascínio do “afropessimismo” e da “pornomiséria”, como alguns filmes documentais e ficcionais que são realizados no continente africano ou que tratam de temas como os de crianças na África, disseminação da AIDS, desvalorização da moeda corrente franco CFA¹, mutilação genital feminina e outras formas de opressão à mulher na África, corrupção e alienação dos africanos nas suas próprias tradições, racismo e danos ao meio ambiente. São temas recorrentes ao imaginário dos espectadores ocidentais e ocidentalizados, que idealizam

¹ O Franco CFA (Communauté Financière d'Afrique) é a moeda da África Ocidental (Benin, Burkina Faso, Costa do Marfim, Guiné-Bissau, Mali, Níger, Senegal e Togo).

filmes voltados para discussão antropológica e sociológica da situação da mulher, da criança e das guerras.

No entanto, na narrativa de *No ritmo do Antonov*, o cineasta escolheu retratar realidades possíveis de seu país de nascimento e residência (que vivencia momentos históricos, necessidades e sentimentos diferentes) na esteira prevalecente de construções narrativas que enfocam elementos da cultura local e que também podem apresentar elementos globais. De acordo com Guy Hennebelle, essa é uma atitude extremamente positiva, uma vez que os realizadores “(...) não se contentam, porém, em refletir passivamente uma situação. Sentimos na maioria dos autores, ao contrário, uma vontade de atuar sobre a realidade descrita, com a intenção de modificá-la” (Hennebelle 1978, 157); desviando-se, assim, de críticas pessoais, dicotômicas, antropológicas e afropessimistas pautadas em impressões individuais que não deixam claro os critérios teóricos, críticos e estéticos para a “falta de qualidade” eventualmente referida.

Assim, a música no filme de kuka coabita com ruídos, vozes, risadas e silêncio. Além disso, a musicalidade tem um papel subversivo, que se utiliza também para combater estereótipos recorrentes e interpretações antropológicas negativas. Por essa razão, pode-se também “[a] partir da música, conhecer realidades africanas há tanto silenciadas; [a música] se apresenta como uma tarefa fundamental, porque é reveladora” (Leal-Riesco 2012, 109).

A canção popular é algo presente no cinema desde o início deste meio expressivo, antes mesmo das tecnologias que permitiam uma exibição síncrona da imagem e do som. Rick Altman (2001) aponta em seu artigo *Cinema and Popular Song: the lost tradition*, no qual também menciona a omissão do campo acadêmico em observar como as relações entre cinema e canção popular vinham desde o período dos primeiros cinemas. A chegada dos dispositivos que permitiam da projeção síncrona entre som e imagem, deixou ainda mais evidente a presença da canção popular no audiovisual, com o marco principal do início do cinema sonoro, *O Cantor de Jazz* (1927), de Alan Crosland, centrando sua narrativa em um cantor e tendo como tema central o embate entre a música de tradição religiosa e a canção popular.

Com a divulgação do cinema sonoro, difundiu-se também o uso da canção popular nas cinematografias ao redor do mundo. Em um estudo sobre o cinema musical latino-americano, Guilherme Maia e Lucas Ravazzano (2015), identificam como a produção de cada país latino se valeu de seus respectivos gêneros de canção popular para construir sua cinematografia musical. Das películas *tangueras* na Argentina, passando pelo samba nos filmes brasileiros e chegando às rumbas dos musicais mexicanos, a canção popular é tão presente que ficaram na memória como parte da identidade cultural desses países.

A força da canção popular seria tanta que Gorbman (2007) identifica que muitos realizadores dão preferência à canção em relação à música instrumental. Ela se refere a esses diretores como melômanos, pois, segundo a autora, eles tratam a canção como um elemento temático-chave e marca de estilo autoral. Estariam nessa categoria realizadores como Quentin Tarantino, Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Alain Resnais, Wim Wenders e Spike Lee, a qual acrescentamos africanos Ousmane Sembène, Med Hondo, Moussa Sene Absa, Flora Gomes, Djibril Diop Mambéty, Abderrahmane Sissako, entre outros.

Apesar de ser um filme documental, *No Ritmo do Antonov* não deixa de ser uma produção que se apoia nas melodias da canção popular sudanesa e as usa como um meio de externar as identidades culturais, afetos e pontos de vista dos sujeitos retratados. Como no testemunho do refugiado sudanês Seif Alislam:

Se você seguir as canções que cantamos nossas qualidades brilham através da música. Minha identidade pode ser lida através das notas. Minha nostalgia pelos lugares do passado (...) Toda poesia clássica lida com a saudade de lugares. Desse modo, a identidade transpira em criações artísticas especialmente em música. (*In. No Ritmo... 2014*).

Pablo Piedras e Sophie Dufays também atestam a capacidade expressiva da canção popular, afirmando que esta pode exercer as mesmas funções que são atribuídas à música do cinema: “Expressar a posição dos cineastas diante do que narram; sugerir o que os personagens pensam; reforçar o senso de realidade ou irreabilidade de uma cena; reforçar ou contradizer o ritmo de uma sequência; variar a percepção do silêncio em um filme e antecipar ou provocar um resultado” (2018, 83)². Além disso os autores também destacam que:

Os efeitos específicos das canções pré-existentes vêm de sua qualidade de alusão cultural e intertextual (Lanin e Caley 2005), de sua capacidade de se referir à memória individual e coletiva e a períodos históricos particulares (Smith, 1998) e de voltar a um passado familiar não vivido (Wojick e Knight, 2001), o que explica seu potencial tão nostálgico quanto irônico (Inglis, 2003; Ashby, 2004; Dyer 2012). Tanto seus componentes musicais quanto as múltiplas evocações que contém suas letras que permitem ativar um fora do campo e abrir o espaço limitado da diegese a outras dimensões e significados. (Piedras and Dufays 2018, 9)³.

² No texto original: ““expresar la posición de los realizadores ante lo que narran; sugerir lo que piensan los personajes; reforzar la sensación de realidad o de irreabilidad de una escena; reforzar o contradecir el ritmo de una secuencia; variar la percepción del silencio en un film, y anticipar o provocar un desenlace”. (2018, 83).

³ No texto original: “Los efectos específicos de las canciones preexistentes proceden de su calidad de alusión cultural y intertextual (Lanin y Caley 2005), de su capacidad para remitir a la memoria individual y colectiva y a períodos históricos particulares (Smith, 1998), y de volver familiar un pasado no vivido (Wojick y Knight, 2001), lo que explica su potencial tan nostálgico como irónico (Inglis, 2003; Ashby, 2004; Dyer 2012). Tanto sus componentes musicales como evocaciones múltiples que contienen sus letras les permiten activar un fuera de campo y abrir el espacio limitado de la diégesis a otras dimensiones y significaciones”. (Piedras and Dufays 2018, 9).

De certa forma, os autores reconhecem que a canção popular também carrega uma qualidade de intertextualidade que pode remeter a memórias individuais, coletivas ou a períodos históricos particulares. Essa ideia da canção como elemento de marcação de cultura, lugar ou memória é essencial para compreender como o documentário *No Ritmo do Antonov*, no qual se observa a presença e permanência de determinados estilos musicais produzidos no Sudão durante o período de guerra civil em que o país vive. Como se houvesse a necessidade de retirar o público do lugar de recepção pasteurizado por hábitos excludentes, hegemônicos e maniqueístas e aproximá-lo da preocupação contemporânea dos cinemas africanos em retratar também a África (notadamente o Sudão) com seus dilemas e dinâmicas sociais, estéticas, políticas e culturais atuais, que aproximam esses filmes das suas “realidades concretas” que vivem a grande massa de espectadores (Hennebelle 1978).

Associar música ou canção popular com elementos das identidades culturais é uma prática comum da realização audiovisual. John Connell e Chris Gibson (2012), por exemplo, tratam no livro *Sound track: Popular music, Identity and Place* dessas relações entre a música e o processo de formação de identidades territoriais. O trabalho dos autores vai além da noção tradicional de que trata determinados gêneros musicais como oriundos de um espaço geográfico específico, pensando também na música como um elemento que constrói o imaginário em torno de diferentes territórios. No filme de kuka, a música tem lugar central e demonstra como línguas, falas e costumes ocupam um lugar político central para a afirmação identitária no Sudão.

O documentário evidencia como o cinema pode (e deve) confrontar, enfrentar e deslocar a questão das identidades nos momentos em que ela é indispensável para a comunidade, conforme o senso de coletividade exposto *No ritmo do Antonov*: as mulheres, homens e crianças tocam, dançam e constroem instrumentos musicais (*Rabada* – instrumento de corda, com os materiais que encontram – embalagens de metal e plásticas), que servem não só para alegrar, mas também para mantê-los acordados a noite, visto que é o momento que os aviões *Antonov* atacam, por isso a metáfora cultural e contextual do título do filme, já que a música, o ritmo e o som do avião são utilizados para avisar os outros sobre os ataques noturnos. O que percebemos nas palavras do músico sudanês Jodah Bujad “Quando você toca a *Rabada*, as pessoas esquecem dos problemas por um momento. Eles entram em um estado de felicidade. Quando você me tocando, não se sente feliz? Você se entrega à dança igual a todo mundo”. E ainda no depoimento da etnomusicologista sudanesa Sarah Mohamed

Quando vim para o Nilo Azul, eu senti este ‘Sudão real’. Estes são sudaneses e eu sou sudanês! Porque eu quero dançar, tocar músicas e ser feliz. Eu quero viver uma vida normal. De verdade, há um ‘Sudão alternativo’, diferente do falso que nos foi apresentado na capital, Cartum. Há um ‘Sudão feliz’ e sorridente que ama a vida. (*In. No Ritmo... 2014*).

Nessa concepção, a música seria um dos elementos formadores, na percepção das identidades, de uma população específica. Um fenômeno explorado intensamente por hajooj kuka através das manifestações musicais, que são registradas no documentário do realizador, na medida em que não só registra o patrimônio cultural múltiplo do Sudão – com os seus dilemas geográficos Norte e Sul, culturais Árabes e Africanos e também religiosos Muçulmanos e não Muçulmanos – ameaçado belicamente para instituir identidades fixas, como também evita, ao mesmo tempo, que interroga, o essencialismo. Revelando memórias, histórias e tradições que explicitam algo indissociável da “invenção” (Hobsbawm 1990), propostas por políticos que querem promover uma certa segregação entre árabes e africanos, como destaca o longo, mas necessário e esclarecedor testemunho do sudanês Albagir Elafeef:

Eu acho que nós temos identidades falsas. Os nortistas têm identidades falsas, aqueles no poder. Uma identidade falsa é aquela que não reconhece a si mesma e adota uma identidade além da própria. A guerra é causada pela crise de identidade dos nortistas. A guerra é contra todos os elementos africanos no Sudão. Estejam eles em Dafur, Montes de Nuba ou Nilo Azul. Este é o aspecto externo, por uma guerra, na realidade, travada no subconsciente dos nortistas contra seus próprios elementos negros, que é manifestado na negação do nosso próprio ser africano e em nossa conexão com o ser árabe. Há uma teoria conhecida no Norte do Sudão que diz: ‘Os nortistas são um produto de um pai árabe e uma mãe africana’. Então, nós temos duas inseguranças. Uma é matando o pai, quando nós negamos nosso pai é da Núbia e alega que ele é árabe nós o estamos deserdando e substituindo-o por outro. No nosso subconsciente, nós marginalizamos e negamos a mãe africana. Nós nos envergonhamos dela e buscamos escondê-la. Dessa forma, a identidade transpira em criação artística. E por termos identidades inseguras, falsas e divididas nós não vivemos em paz com nós mesmos e acabamos por não conseguir viver em paz com outros. (*In. No Ritmo... 2014*).

A canção seria capaz de construir esse sentimento de lugar, comunidade e afetividade pelo modo como é capaz de projetar e representar a subjetividade, segundo Irene Depetris-Chauvin (2016) em seu estudo sobre os documentários *Vou rifar meu coração* (Ana Rieper 2011) e *As Canções* (Eduardo Coutinho 2011). Para a autora, isso aconteceria porque a música é capaz de acionar a memória de nossos próprios sentimentos, construindo posições de sujeito em relação ao ouvinte.

O uso do cinema documental para entender como a música popular se relaciona com questões de identidade, cultura e lugar tem sido muito explorado nos últimos anos. No já citado *Vou Rifar Meu Coração* (2011) a diretora Ana Rieper investiga o sucesso da chamada “música brega” para entender como o sucesso do gênero depende do público se identificar com as histórias de traição, dores amorosas e amores de cabaré narradas nas letras. *Fevereiroiros* (2017), de Marcio Debellian, mostra a conexão que a cantora Maria Bethânia tem com Santo Amaro, sua cidade natal, e como as diferentes matrizes culturais e vivências proporcionadas no local se manifestam na música dela. De maneira semelhante, em *No Ritmo do Antonov* as canções tocadas pela população sudanesa

durante bombardeios não parecem ser apenas um veículo lúdico para se manterem despertos durante os ataques ocorridos na madrugada, mas um reforço da vivência e valores daquele povo, usando a canção como um veículo de resistência frente a tentativa da padronização identitária proposta pela guerra. No entanto, a narrativa testemunhal de kuka, em que a música é a protagonista, promove e apresenta a multiplicidade do Sudão, por meio de plurais perspectivas, abordagens e depoimentos orais de diversas pessoas (faixa etária, gêneros, profissões) e suas relações com a música, memória, território, identidades culturais.

A canção popular como elemento mobilizador de afetos e identificações

As canções populares, sobretudo, expressam, segundo Depetris-Chauvin (2016), experiências emocionais do eu-lírico e mobilizam memórias afetivas no ouvinte. De maneira semelhante, Piedras e Dufays (2018) compreendem a canção popular como veículos de emoções e afetos, instrumentos de identificação e distanciamento, vetores de alusão cultural, além de catalisadores de memórias individuais e coletivas. Ao analisar performances coletivas recorrentes de uma mesma canção ou de um gênero de canções por um determinado grupo, Ian Inglis (2005) afirma que há um valor ritualístico nessa ação. Para o autor, essas performances coletivas funcionam como uma reafirmação de valores em comum daqueles envolvidos na prática, reforçando o sentimento de pertencimento a um grupo de adesão a uma identidade cultural específica. De certa maneira é isso que parece acontecer nas músicas registradas e cantadas em comunidade no documentário *No Ritmo do Antonov*, conforme ressalta o músico sudanês Jodah Bujud: “Quando as pessoas dançam e conversam felizes, eu me sento com elas e fico feliz também”. Ou ainda como destaca Insaf Awad – uma refugiada sudanesa:

A guerra é bom e ruim. Faz as pessoas se conectarem às suas culturas. Alguns garotos não conhecem a própria cultura. As pessoas deveriam proteger suas culturas, para futuras gerações. É aquela que muda seus hábitos e diminui a infelicidade. A cultura nos protege. Se as pessoas não liberam suas dores, elas se tornam miseráveis, sem essas festas para elevarem seus espíritos. Quando as pessoas estão ansiosas dançar as ajuda a superar. (*In. No Ritmo... 2014*).

Para analisar a presença e uso das canções no filme, percebemos a necessidade de recorrer aos trabalhos de Anahid Kassabian (2001), já que a autora trata dos processos de identificação entre espectador e filme tendo como ponto de partida a relação que se estabelece entre o fruidor e a música presente na obra. Para compreender esses processos, Kassabian tenta organizar o entendimento da música com o elemento promotor do engajamento do espectador a partir de três pressupostos: 1) A identificação do espectador com o filme deve levar em conta a relação do espectador com a música presente na peça fílmica, 2) Essa identificação é construída se valendo de elementos

internos e externos ao filme, 3) estudar a música no filme se relaciona diretamente com aspectos sociais e políticos da sociedade na qual o produto audiovisual está inserido.

Como propõe Kassabian (2001), há um interesse, portanto, por um recorte sociocultural do uso da canção, lembrando de que toda peça musical está carregada de aspectos ideológicos que facilitam a identificação do público com a obra. Essa escolha dialoga com o objeto deste artigo, já que a música vista e/ou sentida em *No Ritmo do Antonov* está conectada com vários aspectos socioculturais, que guiam a composição e performances dessas canções. Como espectador, podemos não conhecer nada sobre a cultura e a política do Sudão, mas somos levados pelas risadas, ritmos, sons e danças dos sudaneses e, por vezes, esquecemos que o filme se passa num contexto de guerra, notadamente, num campo de refugiados. Talvez, seja em função da simbiose proposta por kuka ao representar os músicos, cantores, canção e público juntos, como se o público fosse parte integrante da música e os músicos parte da audiência. A performance transforma-se em catarse. Todos reúnem-se e mesclam-se até um ponto que o espectador não distingue mais artistas e público. Propondo a ligação entre músicos, públicos, espectadores e música sem diferenças, estranhamentos e barreiras.

Ainda de acordo com Kassabian (2001), existem dois modos distintos de identificação. A primeira seria a identificação por assimilação (*assimilating identification*) enquanto a segunda seria a identificação por associação (*affiliating identification*). A identificação por assimilação é percebida nos padrões do cinema clássico hollywoodiano, que estabeleceu as diretrizes para utilização da música, na qual a função principal é servir como suporte para os efeitos produzidos pela narrativa da peça audiovisual. A identificação por associação ocorre em filmes que se valem de música não original, ou seja, aquela que não foi composta para o fim de ser usado naquele filme específico. Essas músicas preexistentes são usadas para produzir engajamento do público a partir de um elemento que é familiar a este espectador, usando esse elemento familiar para agregar outros níveis de significado às imagens.

A identificação por assimilação é recorrente na narrativa hollywoodiana e não pressupõe um reconhecimento prévio por parte do público dessas peças musicais. Consoante a Kassabian (2001), o espectador se apoia nas convenções estabelecidas da dramaturgia audiovisual para entender se aquela é uma cena alegre ou triste, se a cena acontece em um ambiente urbano ou rural e outras inferências sobre a cena. No entanto, em *No Ritmo de Antonov*, estes modos de identificação não são claros, visto que as primeiras informações do filme são de uma contextualização de uma guerra civil, que acontece desde 1956, no Sudão, que “esteve em guerra constante”. São mais de 50 anos de guerra. E as imagens e sons iniciais do filme são paradoxais. Ouvimos sons do avião. Identificamos imagens de um céu azul e um avião entre nuvens. O barulho do avião se intensifica. Vemos casas destruídas. Escutamos um estrondo de bombas. Na

tela aparece fogo e destruição. Parece que estamos numa guerra. Escutamos risadas – ficamos confusos, não estamos numa guerra. As pessoas se escondem. Continuamos assustados. A câmera tomba e ouvimos mais risadas.

Como entender a relação entre guerra e riso, destruição e gargalhada? É simples, esclarece-nos uma voz em *off*: “As risadas estão sempre presentes. O povo ri apesar da catástrofe, pois percebem que não estão feridos. Sorrir é como nascer de novo” (*In. No Ritmo... 2014*). E escutamos sons dançantes, ritmos e batidas, que nos convidam a dançar, ouvir e entender essa história. Assim, é o primeiro documentário do jovem cineasta e ativista sudanês hajooj kuka – o qual recentemente lançou seu primeiro longa-metragem de ficção *akasha* (2018), que traz como tema central a guerra civil no Sudão, todavia encenado num momento de pausa bélica, já que quando a estação de chuva se inicia, os caminhões atolam e não conseguem atravessar as estradas. Logo, a identificação por associação depende do uso de músicas preexistentes. Quando isso ocorre, segundo Kassabian (2001), essa música amplia as camadas de significado presentes onde é inserida. É o que acontece quando uma canção popular é introduzida na obra e amplia a conexão que o espectador tem com a peça filmica.

A partir desses dois modos de identificação – assimilação e associação –, Kassabian (2001) faz três perguntas que ajudariam a compreender os modos pelos quais a música opera dentro do filme. Como se dá a relação da música com o universo narrativo do filme? Como percebemos o funcionamento da música na cena? O que a música nos evoca ou nos comunica? Essas questões são postas para compreender os possíveis significados ou sentidos de uma música dentro de um produto de ficção. O presente estudo, no entanto, debruça-se sobre uma produção não ficcional que retrata diferentes formas de músicas populares sudanesas preexistentes e por isso o trabalho se atém principalmente às noções de historicidade que Kassabian traz à sua construção metodológica, uma vez que a autora considera os contextos sócio-históricos de circulação de uma canção como elemento fundamental na construção dos significados de um produto fílmico. Nesse sentido, observamos aqui como o contexto sócio-histórico nos quais as canções observadas em *No Ritmo do Antonov* se inserem e reforçam certos significados de comunidade, identidades e da postura de uma população diante da guerra.

A música nos filmes africanos, portanto, apresenta-se de diversas formas e possibilidades poéticas, estéticas, políticas, artísticas e culturais, que buscam demonstrar as relações entre tradições e modernidades, a emergência de novos espaços de reflexão – incluindo aí um campo de refugiados –, com temas diversos do cotidiano das localidades, não só em filmes classificados como musicais, que tratam a música como tema ou que contam a biografia de músicos, mas sim, ao celebrar a música, o encontro, a convivência das diferenças e a vida (estar vivo), mesmo que em espaços

insalubres, ao mesmo tempo em que conclamam ao respeito as culturas, as identidades, a todos, não importando se são do Norte e/ou do Sul, árabes e/ou negros, homens, mulheres e/ou crianças, nacionais e/ou estrangeiros, de diferentes línguas, culturas e/ou nacionalidades, como em *No ritmo do Antonov*.

Numa contemporaneidade controversa em que o que importa mesmo é “sermos iguais na diferença, ou sermos ao mesmo tempo iguais e diferentes” (Oliveira 2013, 100); é ao que nos convida kuka ao terminar o filme com uma criança brincando e rindo para a câmera, chamando o espectador para participar e ser cúmplice na mudança do futuro das crianças e da humanidade para, assim, construírem (o espectador, as crianças e a música) um futuro novo, um mundo novo. “Um homem novo, plenamente consciente dos seus direitos e dos seus deveres nacionais, continentais, internacionais” (Cabral 1974, 27).

Referências

- Altman, Rick. 1992. *Sound Theory, Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge.
- Cabral, Amílcar. 1974. *Guiné-Bissau: nação africana forjada na luta*. Trad. Manuel L. Martins. Lisboa: Nova Aurora. (Textos Amílcar Cabral, n.1).
- Chion, Michel. 2011. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto e Grafia.
- Connell, John; Gibson, Chris. 2012. *Sound track: Popular music, Identity and Place*. Routledge.
- Depetris-Chauvin, I. 2016. “Ter saudade até que é bom. Música y afectividad en dos documentales brasileños recientes”. *452°F*, n. 14, (Jan.): 45-68.
- Gorbman, C. 2007. “Auteur music”. In: *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*, edited by D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert. Berkeley: University of California Press.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hennebelle, Guy. 1978. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. trad. Paulo Vidal; Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hobsbawm, Eric. 1990. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Inglis, Ian. 2005. “Music, Masculinity & Membership”. In: *Pop Fiction: The Song in the Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Kassabian, A. 2001. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Nova Iorque; Londres: Routledge.
- Leal-Riesco, Beatriz. 2011. “The role of music in African cinema”. *Afroscreen*. May 16, 2011. <http://www.buala.org/en/afroscreen/the-role-of-music-in-african-cinema>.
- Leal-Riesco, Beatriz. 2012. “A caminho de um amadurecimento na utilização da música no cinema africano: Sembene, Sissako e Sené Absa”. In *Filmes da África e da diáspora: objetos de discursos* edited by Mahomed Bamba and Alessandra Meleiro. Salvador: EDUFBA, 101-128.
- Maia, Guilherme e Ravazzano, Lucas. 2015. “O Cinema Musical na América Latina: Uma Cartografia”. *Significação*, v.42, n. 44, 212-231.

Miranda, S. R. 2011. “Música, cinema e a constituição do campo teórico”. *Contracampo*, n.23, (dezembro): 160-70.

kuka, hajooj, dir.. 2014. *No Ritmo do Antonov*. Sudão, África do Sul.

Oliveira, Jusciele C A de. 2013. “A musicalidade africana narra vida de Vita na comédia-musical *Nha fala*, do cineasta Flora Gomes”. *Mulemba*, v.1, n.9,.84-103.

Piedras, Pablo. e Dufays, Sophie. 2018. *Conozco la canción: melodias populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*. Buenos Aires: Librería.

Ukadike, Nwachukwu Frank. 1994. *Black African cinema*. Los Angeles/USA: University of California Press.