

A música do filme e a experiência musical africana: alguns comentários sobre um trabalho em andamento*

The music of the film and the African musical experience: some comments on a work in progress

ANDREW LAWRENCE KAYE

Rowan University
kaye@rowan.edu

Tradução:

EVERALDO ASEVEDO
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
everaldoasevedo@gmail.com

MORGANA GAMA

Universidade Federal da Bahia (UFBA)
morganagama@gmail.com

Resumo: Tradução de texto publicado por Andrew Lawrence Kaye (Rowan University, EUA), pesquisador e etnomusicólogo com especialização em abordagens etnoanalíticas de trilhas sonoras utilizadas em representações da África Subsaariana no cinema. Por meio de uma análise detalhada de títulos como *No Oeste de Zanzibar* (*West of Zanzibar*, 1928), *Atavismo* (*Men of two worlds*, 1946) ou *Borom Sarret* (1963), o artigo examina o uso de termos como *cannibal* (canibal) ou *jungle music* (música da selva) que, muitas vezes, aparecem como categorias na publicação de partituras do primeiro cinema, com o objetivo de elucidar as maneiras pelas quais a música tem contribuído para criar um conceito de “o africano” na sociedade ocidental contemporânea, especialmente, através do cinema.

Palavras-chave: colonialismo; África; tópicos; cinema ocidental; música para cinema.

Abstract: Translation of text published by Andrew Lawrence Kaye (Rowan University, USA), researcher and ethnomusicologist with specialization in ethnoanalytical approaches to soundtracks used in Sub-Saharan African representations in cinema. Through a detailed analysis of titles such as *West of Zanzibar* (1928), *Man of two worlds* (1946) or *Borom Sarret* (1963), this paper examines the use of terms like *cannibal* or *jungle music*, that very often appeared as categories in sheet music publications for early cinema, with the purpose of elucidating the ways in which music has contributed to creating a concept of “the African” in contemporary Western society, especially through cinema.

Key terms: colonialism, Africa, topics, western cinema, film music.

Nos últimos 10 anos, tenho estudado filmes com um *topos* da África subsaariana – complementando meus interesses mais gerais em música para cinema e abordagens histórico-culturais em etnomusicologia. Analisei cerca de 250 filmes relacionados à África Subsaariana, principalmente longas-metragens, mas também documentários, filmes etnográficos e animações, e tenho quase o mesmo número em estudo parcial.¹ Cerca de dois terços dos filmes em meu estudo são produções da América do Norte e da Europa Ocidental, e a terceira parte é de produção ou coprodução africana. O desenvolvimento de um estudo sobre filmes relacionados à África no Leste Europeu, na Ásia, na América Latina ou em arquivos privados está à espera de financiamento futuro.²

O primeiro filme reconhecido como relacionado à África parece ser *Os Mergulhadores na África Portuguesa*, de 1897. O filme *A Zulu War Dance*³, produzido pela britânica Mutoscope & Biograph Company, em 1899, foi lançado como uma “exibição da companhia de Frank Filis de guerreiros Zulu e Swazi com trajes nativos”.⁴ Este pode ser o primeiro filme especificamente focado em aspectos da performance musical africana. Os irmãos Lumière aparentemente filmaram cenas de dança de um tipo semelhante na França. Um catálogo de 1905 dessa empresa lista vários títulos de dança, incluindo *Danse du sabre*, *Danse de jeunes filles* e *Danse du féticheur*, sob a rubrica *Nègres Ashantis*.⁵ Um dos primeiros filmes dramáticos com cenário africano é *The Zulu’s Heart*, de D.W. Griffith, de 1908. Conta a história de um guerreiro Zulu, interpretado por um ator branco com maquiagem preta, que está dividido entre o amor pela família e o

¹ Ao todo, devo ter olhado para cerca de metade dos filmes de estreia, pelo menos até o surgimento do recente fenômeno do vídeo-filme nigeriano. Para localizar filmes com *topoi* africanos, usei uma variedade de recursos, incluindo filmografias publicadas, como a incluída no apêndice de Cameron (1994); e filmografias da web, como aquelas referenciadas pelas bibliotecas da Universidade de Stanford em um site dedicado a filmes e vídeos africanos (<https://library.stanford.edu/areas/african-collections>) e o recurso de pesquisa de títulos e palavras-chave do *Internet Movie Data Base* (IMDB).

² A bibliografia sobre o cinema africano vem crescendo, principalmente desde a década de 1990. *Black African Cinema* (1994), de Ukadike, é um dos vários livros que tentaram fornecer uma ampla visão geral do campo. Cf. Diawara, 1992; Barlet, 1996; Gugler, 2003. A atenção ao problema das partituras musicais para filmes africanos, ou filmes com *topoi* africanos, no entanto, parece estar apenas começando (Henderson, 2001).

³ Nota da tradução: para filmes sem título correspondente em português, mantivemos o título original de lançamento conforme IMDB.

⁴ *The American Film Institute Catalog of Feature Films* (AFI Catalog). Sobre o intérprete circense Frank Fillis (o nome é escrito de forma diferente em diversas fontes) e seu espetáculo *Savage South Africa* que ele trouxe da África do Sul para Londres em 1899. Cf. Lindfors 1996, 21.

⁵ “Les premiers films ethnographiques sur l’Afrique noire”, *La Feuille: Revue Semestrielle Panafricaine de Cinéma*, n. 7 (Winter 1997 – Spring 1998), 42.

apelo à guerra (Cameron 1994).⁶ *The Great Kimberley Diamond Robbery*, uma produção sul-africana de 1910, deve ser o primeiro filme narrativo rodado na África⁷.

Roosevelt in Africa, de 1910, e *Paul J. Rainey's African Hunt*, de 1912 (também conhecido como *Paul J. Rainey's Jungle Pictures*) estão entre os primeiros filmes com tema de safári, um tipo que continuaria a ter popularidade nas próximas décadas.⁸ O filme *Symbol of Sacrifice*, uma produção sul-africana que só sobrevive em fragmentos, é notável em nossa história. Um épico expressivo, do ponto de vista colonial europeu, empregou 25.000 guerreiros zulu em impressionantes recriações de batalhas.⁹ O primeiro filme de Tarzan, intitulado *Tarzan, o homem macaco* (*Tarzan of the Apes*), também foi lançado em 1918.¹⁰ A década seguinte viu o lançamento de mais de uma dúzia de filmes de Tarzan, incluindo seriados.¹¹ Uma produção italiana muito interessante de 1927 foi *Siliwa, the Zulu*. Rodado na África do Sul com um elenco zulu, o filme é parte recriação etnográfica e parte melodrama, ao modo de *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), de Flaherty.¹²

Que tipo de música pode ser associada a esses filmes? Desde a década de 1890, era comum acompanhar filmes com música preexistente, incluindo tanto gêneros populares, quanto músicas de concerto. Na década de 1910, para satisfazer a crescente demanda por música que pudesse acompanhar o espírito do cinema, as produtoras começaram a lançar coleções de peças curtas, caracterizadas por um humor ou um lugar. A esta altura, podemos encontrar exemplos de músicas especificamente adaptadas para *topoi*

⁶ Filmes foram exibidos na África desde 1895 ou 1896, quando a nova invenção foi primeiramente demonstrada em Johannesburg (Tomaselli 1988). Em 1903, filmes eram exibidos em Lagos, uma colônia da coroa britânica desde 1860. Uma sala de cinema foi estabelecida em Acra, capital da Costa do Ouro (atual Gana), nas primeiras décadas do século XX, por um intérprete africano chamado Ocansey, e, certamente, entre 1920 e 1930, o cinema já era largamente familiar na África.

⁷ Cf. Tomaselli (1997). O filme, sem dúvida, expressa uma perspectiva ocidental, ao invés de uma perspectiva negro-africana, em termos de história e produção.

⁸ Carl Akeley, taxidermista do *Chicago Field Museum and the American Museum of Natural History*, tentou fazer um filme sobre a caça ao leão em Nandi, Uganda, em 1909. Cf. Christina Saylor, n.d., *The American Museum of Natural History in Africa*, <https://www.chrissaylor.com/words/africa.pdf>.

⁹ Cf. Tomaselli (1997). O filme foi reconstruído em parte pelo arquivista Mark Coglan do *Pietermaritzburg Museum*. O material bruto desse filme foi usado em recente documentário sul-africano intitulado *Isandlwana: Zulu Battlefield*, de Ron Lock e Peter Quantrill.

¹⁰ Os livros de Tarzan, de Edgar Rice Burroughs, foram publicados pela primeira vez nos EUA, em 1914.

¹¹ Os primeiros títulos de Tarzan incluem: *The Romance of Tarzan* (1918), *The Adventures of Tarzan*, *The Son of Tarzan* e *The Revenge of Tarzan*, todos de 1920, até *Tarzan the Mighty*, uma série de 1928, dividida em 15 partes, e *Tarzan the Tiger*, de 1929, que sobrevive com uma trilha musical sincronizada.

¹² Esse filme, aparentemente, foi imbuído de uma trilha musical completa do condutor de ópera italiana Carlo Sabajno – há um crédito para “Maestro Sabajno” nos créditos iniciais. Embora o filme sobreviva, a música se perdeu. O filme foi dirigido por Attilio Gatti, em cooperação com o antropólogo italiano Lidio Cipriani. A música certamente foi, predominantemente, composta em um estilo ocidental europeu, talvez com certos motivos pentatônicos e percussivos para se indexar ao local africano. Não saberemos até que uma cópia da partitura seja encontrada. O vídeo está disponível em uma versão silenciosa com intertítulos em inglês da *Villon Films*, de Peter Davis, em Vancouver, BC. Em 2005, Davis, trabalhando com o músico sul-africano Themba Tana, forneceu uma nova trilha para o filme, consistindo largamente em uma música vocal da tradição Zulu gravada entre 1940 e 1950 (Peter Davis, comunicação pessoal, outubro 2005).

cinematográficos africanos. Em 1912, por exemplo, a *Kalem Company* anunciou a disponibilização de *Special Piano Music* para o seu filme *Missionaries in Darkest Africa*.¹³ A coleção de volumes *Sam Fox Motion Picture Music*, publicada pela primeira vez em 1913, contém pelo menos uma referência africana. Uma peça intitulada *Zulu or African Dance* (Figura 1), composta por John Stefan Zamecnik, um famoso compositor americano de música para filmes durante o período do cinema mudo, aparece no segundo volume da coleção da Fox.¹⁴ Esta peça pode ser descrita como uma marcha numa tonalidade menor com uma melodia tipo arabesca. Com suas quintas abertas e ritmo insistente de colcheia, é de um tipo que também pode servir para retratar o Oriente Médio, ou qualquer outro local não ocidental, no primeiro cinema.



Figura 1 – Partitura Zulu or African Dance.

Fonte: *Sam Fox Motion Picture Music* (Zamecnick 1913).

A *Encyclopedia of Music for Pictures* de Erno Rapée, publicada em Nova York, no ano de 1925, sugere a continuidade desse tipo musical (Rapée 1925). Este livro é um índice de milhares de títulos musicais organizados por categorias de humor (*mood*) como “emocional” ou “terror”, de gêneros como “reels-jiggs”¹⁵ e de referências étnico-nacionais como “húngara” ou “árabe”. Em minha estimativa, menos de meio por cento dos títulos indexados referem-se à África, um número que parece refletir a frequência da África Subsaariana como *topos* cinematográfico nesse período.

Na verdade, provavelmente nunca haverá uma fonte tão empolgante, para o nosso assunto, como a *Encyclopedia* de Rapée, já que é provavelmente o mais próximo que

¹³ Marks 1997, 78-9. Não se sabe se a música existe.

¹⁴ Zamecnik foi responsável por toda a música do *Sam Fox volumes*, 1913. Cf. Rodney Sauer, “J.S. Zamecnik and Silent Film Music” publicado em: http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/21_bio_1.htm (1998).

¹⁵ Expressão se refere a: “jig” = giga, uma dança céltica; “reel” = um tipo de música da Irlanda e Escócia, para cordas (violinos, mandolim, etc.). Nota do autor para tradução em português.

chegaremos da cultura do período entre as décadas de 1910 e 1920. As referências africanas estão dispersas entre uma variedade de categorias usadas no livro, incluindo *Abyssinia, Liberia e Zanzibar, Oriental e American (Negro)*. Sob a rubrica *Oriental*, por exemplo, encontramos *Danse Africaine* de Ganne, *Down in Zanzibar* de Anclifte e *In the Soudan* (A Dervish Chorus) por Sebeck (Rapée 1925, 379-80).¹⁶

Quando procuramos uma entrada principal para a África, encontramos a rubrica *African* (Africano). Nesta categoria, no entanto, não há uma lista de títulos musicais individuais. Em vez disso, encontramos uma referência cruzada primária, para a categoria *Cannibal* (canibal). Esta referência é fascinante. Na verdade, não está apenas no livro de Rapée; é o exemplo paradigmático que ele usa na página 30 para explicar ao leitor como todas as entradas musicais neste livro devem ser compreendidas.¹⁷ O motivo canibal tem uma longa história, não específica da África, e muitas vezes associada aos mares do sul, ao Caribe pré-colombiano e à Amazônia. É importante entender que, neste livro, a África é apenas uma das quatro categorias referenciada de forma cruzada com o *Cannibal*; as outras são *South Seas Music, Jungle Music e Savage Music*.¹⁸

A categoria *Cannibal* reúne um conjunto de motivos, sugerindo danças selvagens, a selva bárbara, violência e guerra, em um cenário nacional indeterminado.¹⁹ Vamos considerar os títulos listados nesta categoria. Rapée dá destaque a uma composição intitulada *Cannibal Carnival*, creditada a um músico de Chicago chamado Sol Levy, que a publicou em 1920.²⁰ As qualidades musicais desta peça, incluindo o uso do cromaticismo em tonalidade menor, escala de tons inteiros (hexafônica) e padrões de acentuação incomuns, parecem ser icônicas para este conjunto de motivos e para um estilo musical que viria a ser conhecido na época como *jungle music* (música da selva). De acordo com o *New Grove Dictionary of Jazz*, o estilo *jungle music* tem suas origens por volta de 1900 e é caracterizado por “efeitos musicais pseudo-africanos – especialmente *tom-toms* intensos, harmonias incomuns, escalas ‘primitivas’ (geralmente pentatônicas e tons inteiros) e sons estridentes produzidos por metais com surdinas”

¹⁶ Também há uma referência a *Boer* indexada sob a categoria *Holland*. A entrada liberiana é *All Hail, Liberia, Hail!* com letras em inglês escritas por Daniel Bashiel Warner (1815-1880) e música por Olmstead Luca (1836-?). Dois títulos com o termo “Africano” (*African*), *African Symphonie*, de Losey, e *The African 400*, de Roberts, estão listados sob a rubrica “*American (Negro)*” (Rapée 1925, 61).

¹⁷ Isso demanda uma consideração cuidadosa, uma vez que sugere uma profundidade psicológica desse motivo particular para a cultura do período.

¹⁸ O termo *Cannibal* não é incomum como título até os dias atuais; uma busca no *Internet Movie Database* (IMDB), em Setembro de 2005, localizou 101 filmes com *cannibal* no seu título. 16 deles eram de 1908 a 1925, período que antecede a publicação da enciclopédia de Rapée.

¹⁹ Muitas das composições musicais listadas sob a categoria “*cannibal*”, de fato, não oferecem uma referência geográfica específica. Cinco dos 18 títulos aludem ao que parece ser a África Subsaariana, dois à África do Norte, e há referências menores, talvez incluídas por acaso, à Rússia e à China (Rapée 1925, 123).

²⁰ Foi publicada pela *Belwin Music*, companhia que Levy (1881 – 1920) co-fundou. Ele foi um músico que tocava clarineta nas bandas de John Philip Sousa e Arthur Pryor e também trabalhou para a *Victor Company*. Informações biográficas sobre Levy em: <https://www.mmmrecordings.com/Composers/Levy/levy.html>.

(Tucker 1994, 639).²¹ Em meados da década de 1920, esse estilo foi usado para ilustrar os *tableaux* com o tema de selva no *Cotton Club*, acompanhado por música original da orquestra de Duke Ellington, e na *Revue Nègre* parisiense, em que se apresentava Josephine Baker dançando vestida com uma saia de folhas de bananeira.²² Estilisticamente, com o uso de escalas de tons inteiros, linhas cromáticas descendentes e dissonâncias deliberadas, o *Cannibal Carnival* é claramente desse tipo.²³

Vamos agora nos voltar para as músicas de filmes que realmente sobreviveram. Após o sucesso de *O cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), em 1927, a indústria cinematográfica avançou rapidamente em direção à sincronização total de som. Nos primeiros anos de sincronização de som, temos mais de 20 filmes que pertencem ao nosso tema de interesse. *Tarzan, o Tigre* (*Tarzan the Tiger*), de 1929, foi o primeiro dos filmes de Tarzan a ser imbuído com uma partitura orquestral sincronizada, embora não tivesse diálogo falado. *Deusa africana* (*The Golden Dawn*), de 1930, tem a distinção de ser o primeiro musical filmado com um cenário africano. A ação desta opereta de Harbach-Hammerstein, originalmente apresentada na Broadway em 1927, é ambientada na África alemã durante a Primeira Guerra Mundial. *Mercador das selvas* (*Trader Horn*), de 1931, foi uma grande produção hollywoodiana e foi anunciado como o primeiro filme sonoro a ser rodado em locações na África. O ano seguinte, 1932, viu o lançamento de *Tarzan, o filho da selva* (*Tarzan the Ape Man*), o primeiro dos filmes falados de Tarzan, apresentando o herói olímpico da natação Johnny Weissmuller.

Estou ansioso para comentar sobre a música nesses filmes em uma publicação futura. Aqui, vou me concentrar em um dos primeiros filmes sonoros, *No Oeste de Zanzibar*, de Tod Browning, lançado em 1928.²⁴ Baseado em uma peça teatral intitulada

²¹ A expressão “metais com surdinas” se refere a metais que produzem rugidos (som feito pelo leão ou tigre) ou linhas melódicas (sons estridentes). Nota do autor para tradução em português.

²² Tucker (1994, 639) escreve: “Embora elementos do ‘estilo da selva’ possam ser discernidos em *March of the Caboceers, from In Dahomey* (1902), de Will Marion Cook, e na gravação *Africa* (1924, Pathé 036117), do *Original Memphis Five*, o potencial expressivo do gênero foi realizado de forma mais completa por Duke Ellington”. As canções com temática de selva de Duke Ellington incluem *Jungle Nights in Harlem* (1930) e *Echoes of the Jungle* (1931). Uma imagem semelhante de “selva” é destacada na revista musical afro-americana de 1942, *Stormy Weather*.

²³ O estilo musical que viria a ser usado para evocação de temas de “selva” compartilha uma série de elementos com abordagens antigas sugerindo musicalmente locais “exóticos”, especialmente na música da última metade do século XIX. Outro exemplo antigo de aplicação desse estilo para uma temática africana seria o *Three African Dances*, de Montague Ring, publicado em 1913 (que inclui *The Call to the Feast*, *Luleta's Dance* e *Dance of the Warriors*). Em seu uso de quintas abertas pulsantes, modos pentatônicos menores e acentos sincopados, essas peças são comparáveis tanto ao estilo mais inócuo do *Zulu or African Dance*, de Zamecnik, quanto ao estilo mais sinistro de “selva” que ouvimos em *Cannibal Carnival*. Montague Ring (Amanda Ira Aldridge, 1866 – 1956) foi a última compositora de concerto do século XIX e a mais antiga do século XX, filha do ator shakespeariano afro-americano Ira Aldridge (1807 – 1867) e da condessa Amanda von Brandt da Suécia. Rapée inclui uma referência a esse trabalho sob a categoria *Cannibal* em sua Enciclopédia, mas ele rotulou erroneamente a última peça como *Dance of the Horrors* (Dança dos Horrores), ao invés de *Dance of the Warriors* (Dança dos Guerreiros).

²⁴ Na verdade, *No Oeste de Zanzibar* talvez seja o primeiro filme de som sincronizado com uma configuração africana.

Kongo, o filme *No Oeste de Zanzibar* é um melodrama de vingança com um protagonista deformado e, assim, lembra as óperas *Rigoletto* e *Pagliacci*.²⁵ A história começa na Inglaterra, onde Phroso (Lon Chaney), um mágico de *music hall*, fica aleijado em uma briga com seu rival. Anos depois, ele se estabeleceu como uma espécie de Kurtz²⁶ em um canto escuro da selva, onde ele é conhecido como "pernas mortas". Seus planos de vingança envolvem uma inocente jovem chamada Maizie (Mary Nolan). A maior parte da ação do filme acontece no acampamento de Phroso na selva.

Como muitos outros filmes lançados no final da década de 1920, *No Oeste de Zanzibar* tem um acompanhamento musical sincronizado eletronicamente, mas com intertítulos no lugar do diálogo falado. A partitura musical é típica para o período, com base em uma orquestra de estúdio padrão, tons maiores e menores e tempos que se coordenam com a ação na tela.²⁷ Elementos musicais adicionais são adaptados para a cena em particular, incluindo um piano tocando *ragtime* na cena em um agitado salão de bar em Zanzibar. Às vezes, ouvimos o bater de um tambor baixo e cantos vagos em uma linguagem não identificável, aparentes ícones da música dos nativos africanos.

O filme abre com o logotipo familiar da MGM. Conforme as palavras *Oeste de Zanzibar* aparecem na tela, ouvimos uma melodia dramática de um trítone, tocado com força e deliberadamente pela orquestra. Essas são as notas de abertura de *Voodoo Dance*, uma composição inédita atribuída a George Richelavie, e que parece ser um exemplo clássico do tipo *Cannibal*.²⁸ Em seguida, ouvimos música em tons menores em um ritmo frenético, cerca de 180 batidas por minuto (bpm). A orquestração inclui o som de um xilofone, bateria e o que parecem ser pássaros cantando numa mistura confusa. Os clarinetes sobem um quinto e fazem uma rápida descida para a tônica. Depois de cerca de 20 segundos, voltamos a uma declaração do trítone de abertura e terminamos com um acorde menor com 7^a. Após uma pausa, o filme propriamente dito começa, em um show de mágica em Londres. A partitura musical deste ponto segue tipologias musicais familiares do cinema mudo, não necessariamente ligadas à ideia de África.

Vamos agora considerar uma cena do meio do filme. Babe (Kalla Pasha), um dos homens de Phroso, está trazendo Maizie para o acampamento na selva, com o pretexto de

²⁵ Foi refeito como um *talkie* em 1932 sob seu título original de palco (*Kongo*) e contando com Walter Huston, o ator que interpretou Phroso na versão teatral. Em *No Oeste de Zanzibar*, Lon Chaney interpreta o mágico perverso decidido a se vingar.

²⁶ Nota da tradução: Kurtz é usado em referência a uma personagem central do romance *Heart of Darkness* (1899), escrito por Joseph Conrad.

²⁷ O compositor ou diretor musical desses filmes permanece não identificado, mas o estilo é semelhante ao trabalho de diretores musicais proeminentes do período, como William Axt, Louis Silvers ou o próprio Rapée.

²⁸ Essa identificação é de Geoff St. Andrews, de seu site dedicado a Johnny Weismuller e seus filmes de Tarzan (<http://www.geostan.ca/music.html>). Ele destaca que uma peça inédita intitulada *Voodoo Dance*, "escrita por George Richelavie e arranjada por Fritz Stahlberg e P. A. Marquandt", foi usada para os dois primeiros filmes de Weismuller como Tarzan (de 1932 e 1933). Esta música-título é idêntica à música-título usada em *No Oeste de Zanzibar*.

que será apresentada a seu pai.²⁹ Uma tomada da selva à noite é musicalmente acompanhada por um motivo lamentoso do clarinete em tom menor. Então, ouvimos a iteração de uma quinta aberta (que lembra a *Zulu Dance* de Zamecnik) na tonalidade de Ré menor. O tempo é rápido, em 140 bpm, e aumenta a sensação de expectativa do espectador. O modo muda para Ré maior quando vemos Maizie, e isto sugere a inocência desta bela jovem loira. A música volta para Ré menor enquanto vemos os acontecimentos na cabana de Phroso, onde seu ajudante, o bêbado e dissoluto Doc (Warner Baxter), dança espontaneamente com duas mulheres negras, enquanto outro dos homens de Phroso dedilha vigorosamente um violão.

Uma nova deixa musical é repentinamente introduzida com instrumentos nos registros mais baixos, na tonalidade menor e com um ritmo de marcha fortemente acentuado a 90 bpm, o que sugere uma ameaça poderosa no ar. Uma tomada de dois africanos tamborilando em grandes tambores cônicos de grandes ídolos de adoração, um de cada lado, segue a introdução desta deixa, seguida por uma tomada de Maizie na porta da cabana de Phroso. A câmera focaliza suas reações; sua alegre antecipação se transformou em repulsa ao testemunhar a cena bárbara. A deixa musical continua; não é outra senão *Cannibal Carnival*, como se tirada diretamente do catálogo do Rapée. Na chave de Sol menor, esta peça é musicalmente muito semelhante à *Voodoo Dance* da faixa-título. Acompanhada das tomadas da dança bêbada de Doc, da aversão horrorizada de Maizie e do olhar malicioso de Phroso, esta música é claramente destinada a complementar este universo tórrido de selva, onde os valores são perdidos ou virados de cabeça para baixo.

Existem muitos detalhes interessantes sobre a música dos filmes das décadas de 1930 e 1940, mas, por uma questão de tempo e compreensão, gostaria de resumir o que parece ser característico do *topos* africano no primeiro cinema:

1) Em termos de história e motivos visuais

- O cenário é um mundo de selva rural desconhecido e difícil;
- Existem muitos animais selvagens ao redor: leões, hipopótamos, elefantes, crocodilos, etc.;
- Muitas vezes, há um caçador branco intrépido e exploradores brancos gananciosos por perto;
- Parte do cenário de fundo é um mundo de aldeia feudal de guerreiros africanos, chefes, feiticeiros, mães com bebês e virgens ocasionais para serem sacrificadas.

2) Em termos de produção dos filmes

- Mais de 95% da produção parece ser movida por interesses europeus e americanos;
- Alguma produção na África do Sul britânica;

²⁹ Na verdade, Phroso é seu pai, mas não o sabe, e esse erro de identificação também nos lembra os libretos de ópera italiana do século XIX.

- A participação africana na produção de filmes é muito limitada.³⁰

3) Em termos de música

- Os estilos orquestrais e populares ocidentais dominam;
- O estilo de assinatura *jungle* ou *cannibal* continua a ser usado (por exemplo, tons menores, dissonâncias, tambores, escalas de tons inteiros e pentatônicos, quintas abertas, sons exagerados: trombetas silenciadas, clarinetes uivantes);
- Tipologias musicais africanas tradicionais – autênticas ou imitações (*ersatz*) – tambores e dança; cantos de guerreiros são usados (como, por exemplo, em *Mercador das selvas*, 1931, e *Tarzan o filho da selva*, 1932);³¹
- O som ambiente enfatiza a vida selvagem, o farfalhar das folhas, ondulações da água, pássaros e outros sons de animais.

Eu gostaria agora de voltar para 1946 e para um filme lançado naquele ano intitulado *Atavismo (Men of Two Worlds)*, dirigido por Thorold Dickinson. Este é um filme britânico, e suponho que se possa argumentar que não há melhor exemplo de filme de desculpas coloniais do que este. Baseado na história de Joyce Cary, narra a vida de um músico africano que vive em Londres e é recrutado pelo *British Colonial Office* para retornar à sua aldeia natal em Tanganica, para ajudar no esforço colonial para erguer seu povo.³² O drama do filme centra-se na luta entre Kisenga (Robert Adams), um africano educado no Ocidente, e Magole (Orlando Martins) o feiticeiro da aldeia, que fomenta a superstição entre os aldeões e lidera a resistência contra projetos coloniais.

Arthur Bliss, um reconhecido compositor orquestral do século XX, forneceu a música do filme. Desde o *logo* da produção, ouvimos a música de Bliss, que enfatiza o pentatonicismo em uma aparente referência ao estilo musical africano. Na verdade, os títulos nos informam que a música de Bliss foi baseada na música folclórica da Tanganica coletada na África por H. Cory.³³ Durante os créditos iniciais, ouvimos um ritmo constante batido em um tambor baixo, também uma aparente referência musical à África. Aos 12 segundos, um mapa da África é projetado, e ouvimos a voz de uma mezzo-soprano, cantando uma melodia pentatônica solo em estilo semi-operático, sobre um pedal (drone) sustentado. A música é cantada no que parece ser uma língua africana; o motivo do tambor continua em alternância com as frases cantadas. Este não é o estilo musical exagerado que ouvimos em *No Oeste de Zanzibar*, mas sim no espírito mais reverente das representações musicais folclóricas de salas de concerto. A interpretação da canção

³⁰ Os africanos foram aparentemente consultados sobre a música usada nos filmes de Tarzan dos anos 1930; os britânicos empregaram africanos em equipes de filmes coloniais na década de 1930 e empresários africanos, como Ocansey, que fundou o *Palladium Theatre* em Acra (antiga Costa do Ouro, atual Gana), que dirigiam cinemas desde as primeiras décadas do século XX. Estas são áreas para pesquisas futuras.

³¹ A distinção entre autêntico e imitação (*ersatz*) não parece ser importante para os cineastas.

³² Cary, autor de *Mister Johnson*, serviu na administração colonial da Nigéria durante os anos de 1920.

³³ Parcialmente baseado em temas coletados do território de Tanganica por H. Cory [e] gravado por Al Rhind.

folclórica é seguida, ainda nos créditos iniciais, por música para orquestra e piano, renunciando a música que ouvimos de forma mais plena na primeira cena do filme. Após os créditos iniciais, vemos fotos do centro de Londres, a capital do Império. O ano é identificado como 1944, tornando este um drama com cenário contemporâneo, ao invés de histórico. A câmera vira-se para a Galeria Nacional, e ouvimos os sinos do Big Ben, uma lembrança sonora do Império. A câmera amplia para um *close-up* do programa anunciado em frente à Galeria Nacional, e vemos que está agendado para 11 horas "Baraza para Pianoforte, Vozes e Orquestra de KISENGA. O Compositor ao Piano. Primeira performance". O show já começou. A câmera passeia pelo público, majoritariamente branco, que inclui soldados e enfermeiras de uniforme e, em seguida, revela o coro masculino, a seção de percussão, a orquestra e, finalmente, um minuto e meio depois de entrar na sala de concerto, as mãos do piano solista. Estas são mãos negras, e isso, sem dúvida, pretende ser uma revelação.³⁴ A câmera, então, recua, de modo que possamos ver plenamente Kisenga, o compositor-pianista negro africano, vestido de terno preto e gravata borboleta, a tempo de sua cadência dramática. Ele troca olhares significativos com o maestro, e a peça continua com um *tutti* orquestral, a câmera intercalando entre membros atentos da plateia (notadamente mulheres brancas), o maestro e Kisenga.

A música é um concerto para piano original composto por Bliss para o filme, intitulado *Baraza*, que, como Kisenga explica ao público após a apresentação, é um termo africano para "reunião do conselho" ou "discussão acalorada".³⁵ *Baraza* está em um idioma musical modernista e lembra peças como *Le Sacré du Printemps*, de Stravinsky (1913), *Amériques*, de Varèse (1921), ou *Sensemaya*, de Revueltas (1937), outras peças que usam abordagens não canônicas para instrumentação, harmonia e ritmo, a fim de evocar *tableaux* exóticos. De certa forma, isto é comparável à *jungle music*, embora expressa em um idioma sinfônico mais erudito e, possivelmente, mais elevado e, assim, positivo.

Atavismo é particularmente interessante para nós, porque expressa seu argumento pró-colonial, em grande parte, em termos de música. Kisenga é mostrado como o modelo do africano que assimilou os valores britânicos, notadamente seus valores musicais. O filme tem o cuidado de apontar que, como africano, Kisenga tem recursos únicos para contribuir para um Império Britânico mais forte e revitalizado. Após seu show, uma admiradora (branca) implora-lhe que não volte à África, mas que fique e revigore a música inglesa: "Você tem um dever com a música, Sr. Kisenga, com a música inglesa!". Quando ele volta para sua aldeia na África, Kisenga organiza um conjunto na

³⁴ É possível que a ideia de um compositor de concertos africano negro tenha se inspirado em músicos africanos reais que viviam e trabalhavam em Londres na época, como foi o caso, por exemplo, do compositor nigeriano Fela Sowande. É claro que houve outros compositores de origem ou descendência negra africana que participaram da vida musical europeia moderna, pelo menos desde o Renascimento.

³⁵ A trilha musical do filme *Baraza* foi interpretada pela *National Symphony Orchestra* conduzida por Muir Mathieson (que também foi responsável pela música de *Sanders of the River*, outro filme britânico ambientado na África) e com Eileen Joyce ao piano.

aldeia composto de vocais e instrumentos africanos (incluindo xilofone, flauta vertical e tambor). Ele prepara partituras para os músicos, e os rege à maneira europeia. A comissão britânica elogia-o pela música e, particularmente, pela retenção das qualidades africanas.

À medida que avançamos no tempo a partir do ponto de vista colonial pacífico de meados do século que *Atavismo* (1946) representa, podemos notar uma mistura contínua de velhos estereótipos, motivos coloniais e temas urbanos emergentes, em um *topos* cinematográfico africano em transformação. O mundo musical da urbanização da África do Sul estourou em uma série de filmes realizados entre 1949 e 1953 na África do Sul, incluindo a primeira versão cinematográfica de *Os deserdados* (*Cry the Beloved Country*, 1951), e quatro musicais com elencos de negros sul-africanos: *Jim Comes to Jo'burg* (1949, também conhecido como *Africa Jim*), *Zonk!* (1950), *Pennywhistle Blues* (1951, também conhecido como *The Magic Garden*) e *Song of Africa* (1953).³⁶ A produção britânica *Os deserdados* (1951), baseada no famoso romance anti-apartheid de Alan Paton (publicado pela primeira vez em 1948), abre com a música-título apresentando a música coral sul-africana informada pela mistura de influências musicais ocidentais e africanas que vinham evoluindo na África do Sul desde meados do século XIX.³⁷ Na cena em que o pastor rural zulu Kumalo (Edric Connor) chega de trem na confusa metrópole de Joanesburgo, seu encontro com um bandido de rua é acompanhado pelos sons diegeticamente localizados de uma música popular urbana – a popular gravação de *Mbube* de Solomon Linda & The Evening Birds em 1939 berra dos alto-falantes de um bar próximo.³⁸

Estilos musicais urbanos, especialmente aqueles modelados a partir do jazz americano, *swing* e *rhythm & blues* da década de 1940, tocados por músicos sul-africanos, bem como o emergente estilo *kwela* ou *pennywhistle* da música dos subúrbios africanos, destacam-se nas partituras dos musicais sul-africanos mencionados acima, ao lado de hinos cristãos e apresentações de canto tradicional, danças saltitantes e xilofones. Esses filmes parecem ter sido dos primeiros a destacarem tanto a música original de africanos, quanto a documentar apresentações de músicos urbanos africanos, incluindo a conhecida cantora Dolly Rathebe.³⁹

³⁶ Cf. Jacqueline Maingard (2003).

³⁷ O hino que enfeita a faixa-título de *Os deserdados*, sem créditos no filme, foi possivelmente composto por Alfred Kumalo (Rycroft 1991). Kumalo não é creditado no filme em si, que inclui apenas um crédito para R. [Raymond] Gallois Montbrun como compositor da música do filme. Este é um lembrete de que devemos estar atentos às possíveis contribuições de músicos africanos e outras personalidades criativas na produção cinematográfica, mesmo onde não seja, obviamente, aparente.

³⁸ Esta é a música que forneceu a base para a conhecida *Wimoweh* (uma vencedora da parada de sucessos para o grupo de Pete Seeger, *The Weavers*, em 1951, e, em 1962, para *The Lion Sings Tonight*).

³⁹ A atuação de Rathebe em *The Magic Garden* antecipou em oito anos a estreia no cinema de Miriam Makeba em *Come Back, África*, de Lionel Rogosin, de 1959, um filme que ajudou a lançar a carreira internacional de Makeba.

A discussão desses filmes será reservada para uma publicação mais longa.⁴⁰ Gostaria de lembrar brevemente o leitor que o aparecimento da música urbana africana em filmes dos anos 1950 corresponde a uma aparente onda inicial de sucesso da música urbana africana no mercado internacional. Duas canções africanas modernas, *Mbube* – que ficou conhecido como *Wimoweh* – e *Skokiaan*, também conhecida como *Happy, happy Africa*, tiveram pontuação alta nas paradas de música popular americana, em 1952 e 1954, respectivamente, e *Tom Hark*, uma peça *kwela*, pontuou no Reino Unido, em 1958. Na verdade, foi a relação entre o cinema e a música popular que ajudou a lançar a carreira de Miriam Makeba, em 1959, quando atuou no drama anti-apartheid de Lionel Rogosin, *Come Back, Africa* (EUA / África do Sul, 1959).

Mesmo quando olhamos para os principais filmes hollywoodianos dos anos 1950, podemos perceber o que parecem ser atitudes cambiantes em relação à África e sua música. Duas grandes produções do início dos anos 1950, *As minas do rei Salomão* (King Solomon's Mines, 1950) e *Mogambo* (1953, dirigido por John Ford), evitam tipologias mais antigas de *jungle music* e, em verdade, dispensam qualquer música ocidental e escolhem vocais e música instrumental africana – principalmente tambores e refrões masculinos – como única trilha musical.⁴¹ Essa música não é só ouvida como música diegética, mas também como música título e faixa final.⁴²

Na esteira do pânico inspirado pela rebelião Mau-Mau em meados da década de 1950, a subsequente rápida dissolução do Império e a transição para a independência na maioria das colônias africanas britânicas e francesas no final da década de 1950 e no início da década de 1960, as histórias cinematográficas e o uso musical continuaram a mudar. É também neste ponto da história que começamos a ver o surgimento de escolas nacionais de cinema na própria África negra. Um exemplo muito claro do novo cinema africano é

⁴⁰ Os leitores também podem consultar a discussão de Peter Davis sobre esses filmes em sua história do cinema sul-africano (Davis 1996).

⁴¹ Não há uso de trilha musical orquestral em nenhum desses filmes, nem nos créditos iniciais, nem nos créditos finais. Uma exceção à música africana, Ava Gardner canta *Comin' in the Rye* em *Mogambo*.

⁴² Em contraste com os filmes da década de 1930, a música ouvida e vista nesses filmes é bem gravada e respeitosamente apresentada. Parte disso, sem dúvida, se deve ao aprimoramento da tecnologia sonora, mas acredito que também pode ser atribuído a um processo de reavaliação da música africana. Essa reavaliação também é bem sugerida em *The African Queen* (1951), de John Huston, estrelado por Humphrey Bogart e Katherine Hepburn. Os créditos iniciais, que nos levam a nos aproximar de uma aldeia africana à distância, à beira de um rio, são acompanhados sonoramente apenas pelos sons da natureza. Não há outra música. À medida que nos aproximamos da aldeia – estamos em 1916 – há uma cacofonia que aumenta gradualmente. A causa da cacofonia não é a música nativa africana, mas, em vez disso, dois missionários cristãos – Katherine Hepburn está no órgão – suando para tentar fazer uma população nativa cantar hinos protestantes. Em total contraste com a discórdia harmônica na igreja, vem Humphrey Bogart subindo o rio, ouvindo com óbvio prazer os acordes de uma serenata melíflua de música africana tocada no *sanza* por seu companheiro de navio africano.

Borom Sarret (1963), um dos primeiros filmes de Ousmane Sembène, o conhecido autor e cineasta senegalês que tem sido chamado de "o pai do cinema africano".⁴³

Depois de servir ao exército francês durante a Segunda Guerra Mundial, morar e trabalhar na França e desenvolver sua vocação como romancista, Sembène estudou cinema no *Gorki Studios*, em Moscou.⁴⁴ Ao retornar para o Senegal, em 1963, concluiu o curta-metragem *Borom Sarret*. O filme segue um dia na vida de um pobre carroceiro no cenário urbano contemporâneo de Dakar, Senegal. Ele ganha a vida transportando pessoas e mercadorias em uma carroça puxada por cavalos.⁴⁵ O filme é uma acusação aos ex-senhores coloniais franceses, à cidade de concreto que eles construíram, alheia aos pobres africanos que habitam suas periferias, e às elites negras, políticas e econômicas, herdeiras do poder e da autoridade dos antigos senhores coloniais. Em contraste com *Atavismo* (1946), cuja imagem de abertura é dos imponentes edifícios do centro de Londres, acompanhados pelo badalar do Big Ben, *Borom Sarret* começa com um plano aberto de uma mesquita, e, na trilha musical, ouvimos o tradicional chamado islâmico à oração. Embora essas certamente não sejam as primeiras referências ao Islã no contexto de filmes com temas africanos, a colocação deste símbolo combinado de som e imagem no início do filme de Sembène constitui uma declaração anti-europeia, uma afronta aos franceses e ao seu aparato colonial especificamente católico.⁴⁶ Imagens de estabelecimento mostram-nos uma Dakar urbana com suas ruas pavimentadas e automóveis, enquanto os créditos são projetados na tela. Somos apresentados ao nosso personagem principal imediatamente após os créditos iniciais. Ele é mostrado como um homem piedoso – enquanto a chamada para a oração continua na trilha musical, nós o vemos ajoelhado em suas orações diárias. Em seguida, ouvimos uma narração, na voz do personagem principal, dita em francês.⁴⁷ Na trilha musical, ouvimos os sons de um *xalam*, um alaúde da África Ocidental.

Na última parte deste curta-metragem (dura cerca de 17 minutos), após uma série de adversidades, o carroceiro decide aceitar a promessa de dinheiro extra de um africano da elite – o homem está vestido ao modo ocidental, de terno e gravata – para levá-lo para a parte rica da cidade, mesmo sabendo que isso é um risco, pois lá são proibidas carroças puxadas por cavalos. Quando ele entra nesta seção da cidade, com seus arranha-céus e apartamentos de luxo, o carroceiro fica pasmo. A música na trilha é uma música

⁴³ Em seu livro *Black African Cinema*, o pesquisador nigeriano Frank Ukadike argumenta que, apesar dos poucos exemplos de cineastas negros africanos antes da independência, a verdadeira decolagem do trabalho de diretores africanos foi na década de 1960 (Ukadike 1994, 1).

⁴⁴ Cf. David Murphy, "An African Brecht: The Cinema of Ousmane Sembene", *New Left Review*, 115-29.

⁴⁵ *Sarret* é uma africanização do francês *charret* ou carruagem.

⁴⁶ O primeiro presidente eleito do Senegal (em 1960), Léopold Sedar Senghor, era católico e poeta francófono. Ele se tornaria o primeiro africano eleito para a *Académie Française* em 1983; podemos nos perguntar se isso também não foi dirigido a ele pessoalmente.

⁴⁷ Aparentemente, este foi um compromisso de Sembène para que seu filme atingisse um público internacional.

orquestral barroca de um tipo genérico de meados do século XVIII, que serve para lembrar os espectadores da herança europeia na elite da cidade. À medida que ele se aproxima do destino, ouve tambores africanos tradicionais, que aqui, tanto quanto em filmes anteriores, sinalizam perigo. Isso acaba sendo a passagem de um grupo de adeptos do Islamismo, vestidos de branco e desfilando com percussionistas tradicionais. O perigo se manifesta, na realidade, com o apito de um policial (negro). A música na trilha pára. O cavalo relincha violentamente. Enquanto o policial lhe multa, ele também toma posse do querido medalhão militar do carroceiro (sem dúvida por seu serviço no exército francês), bem como de sua carroça. O passageiro da elite foge para dentro de um carro sem pagar ao carroceiro. Enquanto o carroceiro abandona a cidade alta sem sua carroça, lamenta a crueldade do mundo moderno; na trilha musical, ouvimos excertos orquestrais de *Ave Verum Corpus*, de Mozart.

Os símbolos musicais em *Borom Sarret* estão em uma aparente inversão de seus significados nos filmes africanos produzidos no Ocidente. Em *Atavismo* (1946), do ponto de vista colonial britânico, a música ocidental prometia animar os africanos. Na visão apresentada no filme de Sembène, a música ocidental é apenas parte de um sistema criado para oprimir os africanos comuns. Está associado às elites pró-ocidentais, que são retratadas como ladrões, em oposição às classes trabalhadoras piedosas e corretas. A tabela a seguir resume o que parece ser característico do *topos* africano no período entre as décadas de 1940 e 1960, que podemos pensar como um período de transição:

1) Em termos de história e motivos visuais

- Movimento da aldeia para a cidade;
- Conflitos entre velhos e novos valores (como em *Atavismo*);
- Introdução de personagens africanos modernos e urbanos;
- A África rural tradicional parece ser tratada com mais respeito no cinema convencional.

2) Em termos de produção de filmes

- Produção ainda dominada pelo Ocidente;
- Melhor gravação de som e cor;
- A produção nacional africana começa a se desenvolver nas décadas de 1950 e 1960.

3) Em termos de música

- Uso contínuo de expressões sinfônicas e populares ocidentais;
- A música tradicional africana pode substituir a música ocidental;
- Estilos musicais urbanos africanos começam a surgir.

Desde a época de *Borom Sarret* (1963) e mais adiante, acredito que podemos falar de duas correntes principais para o cinema africano, cada uma com muitas subcorrentes. Por um lado, a África continuou a aparecer como um *topos* fílmico no cinema mundial não africano. Filmes ocidentais continuaram a responder a realidades políticas e musicais

cambiantes. Tipologias mais antigas ou estereótipos, como Tarzan, a selva e o aventureiro branco explorador, continuam em filmes como *A jóia do Nilo* (*Jewel of the Nile*, 1985) e nos muitos novos episódios da saga Tarzan, e a temática da África como território selvagem continua em muitos filmes sobre a natureza e, até mesmo, em musicais para a família, como *O Rei Leão* (*The Lion King*, 1994).⁴⁸ Existem muitos filmes, no entanto, que abordam realidades e problemas africanos contemporâneos, mesmo que muitas vezes do ponto de vista ocidental. Em suas histórias, os filmes ocidentais contemporâneos parecem demonstrar concepções mais complexas da África em comparação com os pontos de vista às vezes unidimensionais encontrados no primeiro cinema. Correspondentemente, houve uma revisão na trilha musical. Mais uma vez, não há espaço neste artigo para entrar em detalhes. Mas podemos fazer algumas observações importantes. A tipologia musical dissonante de *jungle* ou *cannibal*, comum no início do século XX, quase não foi encontrada desde os anos 1950. Parece ter sido amplamente substituída, de fato, por um estilo orquestral aprobatório, como podemos ouvir, por exemplo, nas músicas-título de *A história de Elsa* (*Born Free*, 1966) ou *Entre dois amores* (*Out of Africa*, 1985) (com música de John Barry), ou na música orquestral brahmsiana, acrescida de tambores africanos, que acompanha a heroína italiana Kuki Gallman em sua chegada nas savanas virgens e ricas em animais da África Oriental, no filme *África dos meus sonhos* (*I Dreamed of Africa*, 2000) (música de Michel Jarre). Claro, seguindo as tendências da música para cinema dos últimos 30 anos, a música orquestral pode ser substituída, por completo, por trilhas musicais compostas de música eletrônica, música africana diegeticamente posicionada e uma mistura de estilos populares contemporâneos ocidentais e africanos. O popular *Um príncipe em Nova York* (*Coming to America*, 1988), estrelando Eddie Murphy como um príncipe africano, em seu tema musical de abertura, emprega as harmonias vocais sul-africanas de Ladysmith Black Mambazo, que cantam o refrão de abertura do *Mbube*, de Solomon Linda. Este filme, em que a história de Tarzan é revertida – no lugar do britânico Lord Greystoke na África, temos um nobre príncipe africano que se dá bem no Ocidente –, termina musicalmente com uma fusão de rock americano, R&B e funk, com ecos sintetizados de tambores, xilofones e flautas africanas. Quando a autêntica música africana é referenciada em filmes contemporâneos, isso geralmente é feito de forma neutra ou com conotações positivas. Na verdade, vários filmes parecem demonstrar aprovação, quando os personagens brancos – os bons, não os dissolutos – se juntam à performance, como quando Kathleen Turner se junta à dança em círculo em *Jóia do Nilo* (1985), quando a histórica figura Richard Burton participa de danças africanas em *As montanhas da lua* (*Mountains of the Moon*, 1989); e quando o caçador branco interpretado por Michael Douglas junta-se à dança dos guerreiros Maasai em *A sombra e a escuridão* (*The Ghost in the Darkness*, 1996).

⁴⁸ O IMDB (em setembro de 2005) lista cerca de 90 filmes que têm Tarzan como título, desde 1960 (60 títulos são de 1960). Duas versões largamente vistas foram *Greystoke: A Lenda de Tarzan, o Rei da Selva* (*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, 1984) e a animação *Tarzan* (1999), da Disney.

Se eu tivesse tempo, também falaria sobre as muitas subescolas do cinema ocidental em relação à África, especialmente as diferentes subescolas de filmes políticos, onde encontramos outras variações musicais, como no final de *Notas para uma Oréstia africana* (*Appunti per un'Orestiade africana*, 1970), de Pier Paolo Pasolini. Na conclusão desse filme, sobre uma pesquisa visual de trabalhadores africanos, uma narração em voz *over* falando de promessas para o futuro da África e os sons dos tradicionais tambores africanos na trilha musical dão lugar a um crescendo de música vocal, cantada em russo pelo Coro do Exército Soviético.

A outra corrente principal, é claro, é formada pelo próprio cinema contemporâneo da África. Os recursos musicais utilizados no cinema africano desde a época de *Borom Sarret* são bastante diversos, variando desde o uso intenso do silêncio, sons naturais, e o uso às vezes liminar da música, como em *Yeelen* de Cissé (1987), *Kasarmu Ce: This land is ours* (1991), de Saddik Balewa, e filmes do diretor burkinabe Idrissa Ouédraogo; passando pela vibrante ênfase *Afropop* em filmes como *La Vie est Belle* (1987), *Jit* (1990) e o musical *Nha Fala* (2002), de Flora Gomes (com música de Manu Dibango); até os estilos orquestrais modernistas em modalidades musicais híbridas, como na partitura stravinskiana do compositor burkinabe René Guirma para *Wend Kuuni* (1982), de Kaboré.⁴⁹ Caracteristicamente, encontramos referências mistas a estilos musicais tradicionais e urbanos africanos, variando por região; diversos tipos musicais ocidentais, incluindo os hinos nacionais das antigas potências coloniais; e em trilhas musicais de compositores notáveis como Francis Bebey, Abdullah Ibrahim, Manu Dibango, Ray Lema, uma mistura musical sofisticada inspirada no jazz contemporâneo, em músicas populares e em aspectos da música de concerto ocidental.⁵⁰

O surgimento, desde os anos 1990, da indústria dos filmes lançados diretamente em vídeo e em DVD, que ganhou o rótulo de *Nollywood*, adiciona ainda mais complexidade ao mundo do cinema africano contemporâneo e sua música. Centrada em Lagos, Nigéria, de acordo com algumas fontes recentes, esta indústria representa uma economia anual de mais de 100 milhões de dólares e produz bem mais de 1.000 filmes por ano. Isso tornaria esta indústria cinematográfica africana, repentinamente, uma das maiores do mundo – o próprio advento do termo *Nollywood* parece refletir essa dramática mudança de status.⁵¹ Filmes de *Nollywood* englobam uma diversidade

⁴⁹ A trilha musical para *Wend Kuuni* é composta para um conjunto de instrumentos ocidentais: piano, flauta, clarinete, oboé, trompa francesa, trompete, violino, violoncelo, címbalo, bem como vozes. O realizador, Gaston Kaboré, comentou sobre a música: “as músicas clássicas podem fazer o papel de transposições: foi isso que fez o compositor burkinabe Rená Guirma em *Wend Kuuni*” (Barlet, 2005).

⁵⁰ Cf. Francis Bebey: *Yaaba* (1989); Abdullah Ibrahim: *Tilai* (1990); Manu Dibango: *Countdown at Kusini* (1976), *Ceddo* (1977), *Le Silence de la forêt* (2003); Ray Lema: *Afrique, je te plumerai* (1993), *Moi et mon blanc* (2003).

⁵¹ Em uma comunicação pessoal por e-mail datada de 31 de maio de 2005, Jonathan Haynes escreveu: “O termo *Nollywood* parece ter se originado com o artigo de Matt Steinglass no *The New York Times* em 2002”, ele relata que Jahman Anikulapo, o editor de artes do *The Guardian*, confirma isso. Haynes editou uma coleção acadêmica sobre a indústria de vídeo cinematográfica nigeriana contemporânea (Haynes

considerável na linguagem, temas e pontos de vista.⁵² Inglês é a principal língua de produção, seguida do iorubá, mas também há vários filmes em hauçá e igbo, e não devemos esquecer a produção considerável em ashanti em Gana. O tipo de história dominante parece ser o melodrama urbano, frequentemente com elementos de crime, ação, conflitos de família e de negócios, romance e, notoriamente, o sobrenatural. Filmes com temas cristãos, em torno de pastores, da comunidade eclesial e de elementos que a ameçam, incluindo o sobrenatural, também são um tipo importante. Outros incluem filmes de ação, dramas de época que recriam um passado africano pré-moderno, filmes com cenários rurais e filmes que se movem entre o rural e o urbano, e entre a África e o exterior, frequentemente a Europa, ou ocasionalmente a América. O território selvagem e o caçador/ecologista conservador e branco, motivos valorizados pelo cinema ocidental, são conspícuos por sua ausência; na verdade, é raro ver quaisquer personagens africanos não negros nesses filmes.

Os orçamentos para os filmes de *Nollywood*, até agora, têm sido pequenos e apertados, e os cronogramas de produção rápidos.⁵³ Pelo menos em parte por essas razões, trilhas musicais tendem a ser dominadas por músicas de sintetizador, normalmente concluídas em um pequeno estúdio sob a direção de um único músico ou uma pequena equipe de compositores-músicos. Eu estimo que a música de sintetizador é responsável por 60 a 70% do efetivo tempo de trilha musical para esses filmes. O som de um piano elétrico Rhodes é bastante comum, assim como são os sons de cordas sinfônicas, baixo, órgão e percussão de jazz sintetizados. Os vocais não são incomuns na trilha musical, incluindo vocais masculinos e femininos, em inglês, iorubá ou outras línguas. Instrumentos africanos reais ou sintetizados, incluindo tambores, chocalhos, sinos, xilofones e flautas, também são elementos sonoros comuns. As harmonias são fortemente influenciadas pelo sistema ocidental com a tonalidade maior frequentemente usada para estados de espírito de neutro para positivo, a tonalidade menor para tristeza e a atonalidade e cromaticismo para momentos de confusão, violência ou terror sobrenatural. A abordagem mais comum para o ritmo é estabelecer um ritmo moderado de 4/4 ritmo de *highlife*,⁵⁴ às vezes misturado com uma batida de *hip-hop* ou *R&B*. Claro, também encontramos uma grande variedade de práxis rítmica africana tradicional,

2000). Foi-me sugerido que a produção anual de videofilmes pode ter chegado a "2.000 filmes", embora não possa confirmar isso (comunicação pessoal de março de 2005, de Nkiru Nzegwu, presidente do programa de Estudos Africanos da *Binghamton University*). No que diz respeito à cifra de 100 milhões de dólares (Moran, 2004).

⁵² O próprio autor viu cerca de 30 filmes completos da produção em vídeo da Nigéria e do Gana no período de 1991 a 2004.

⁵³ Os filmes são feitos com orçamentos entre 10.000 e 25.000 dólares; os cronogramas de produção são contados em dias e semanas, em vez de meses (Moran, 2004).

⁵⁴ Gênero musical que se desenvolveu na África Anglófona nas primeiras décadas do século XX. Nota do autor para tradução em português.

especialmente em cenas onde a música tradicional tem um papel diegético na tela.⁵⁵ Em termos de melodia, a equipe criativa de *Nollywood* certamente está ciente da importância de conceder ao filme, se possível, um tema memorável, e muitos desses filmes têm "canções-tema", onde a melodia pode ser repetida em intervalos apropriados no filme. Um bom exemplo é o tema da popular produção de 2003 *Mr. Ibu in London*, que tem uma parte cantante da música em estilo *highlife*: *Mr. Ibu in London/You are welcome in London* (Sr. Ibu em Londres/ Você é bem-vindo em Londres).

Eu estimaria que a divisão estilística da música nos filmes de *Nollywood* é a seguinte: 40% é um mix genérico de sintetizador pop, voltado para o estilo *highlife*; 20% é uma música de realce de humor (*mood*) genérica, usando o sintetizador, mas emulando estilos de realce de humor comuns em filmes de Hollywood e em novelas televisivas dos Estados Unidos, México e Brasil; outros 20% são uma mistura musical pop que reflete *playlists* de rádios locais na África Ocidental, do ponto de vista da juventude urbana, e isso é fortemente voltado para o *R&B* e *hip-hop* norte-americanos e *reggae* e *dancehall* (ou *ragga*) jamaicanos, com jazz e piano bar misturados em uma boa medida (especialmente para cenas de amor). Outros 10% devem ser estilos de música gospel cristã populares na Nigéria e Gana contemporâneas. Os 10% restantes são distribuídos de maneiras variadas e incluem músicas de tambor e percussão de estilo tradicional; canções folclóricas africanas tradicionais, usadas para identificar locações rurais e costumeiras; músicas orquestrais ou de concerto ocidentais conhecidas (Handel, Mozart, Vivaldi, Offenbach, *Classical Gas*), às vezes usadas para identificar um cenário europeu, às vezes apenas como uma trilha musical alternativa; e outros diversos efeitos sonoros, incluindo sons eletrônicos misteriosos e sons de vento para os muitos incidentes sobrenaturais que esses filmes contêm.

Ao contrário das produções "de arte" do cinema africano desde 1960, os métodos de sincronização de trilha musical e escolha e colocação de motivos musicais às vezes parecem toscos e "pesados" nos filmes de *Nollywood*. Duas figuras proeminentes da *Nollywood* contemporânea, o diretor Tunde Kelani e o engenheiro de som Tunde Adegbola, me disseram que a razão disso é que os produtores mantêm os orçamentos para música em um valor mínimo e não consideram o potencial da música como um importante elemento cultural e artístico para os filmes. Isso é confirmado por dois compositores de cinema ganenses que entrevistei, Azonko Simpi e Willie Anku, que sugeriram que o valor orçado para a música mal cobre os custos de estúdio.

Estaríamos errados, porém, em superestimar as aparentes deficiências desses filmes. Muito mais interessante é a notável ressonância que esses filmes estão encontrando entre o público africano contemporâneo, e também um apelo relativamente amplo na África, estendendo-se para além dos confins da Nigéria e da África Ocidental e

⁵⁵ Azonko Simpi, um ganês com mais de 40 filmes, disse-me que os diretores às vezes especificam que querem a batida *Afriko*, um termo que se refere a um estilo rítmico africano tradicional 12/8.

alcançando comunidades africanas de expatriados na Europa e nos Estados Unidos.⁵⁶ Em 2005, no Hilton de Los Angeles/Universal City, Califórnia, os mundos empresarial, artístico e acadêmico do cinema se encontraram para considerar, pela primeira vez em tal cenário, o tema *Nollywood Rising: Global Perspectives* (de 13 a 17 de junho de 2005). O sucesso mundial de *Nollywood* pode não estar ao virar da esquina. No entanto, esses filmes e suas trilhas musicais refletem um sistema de símbolos em evolução complexa na África urbana contemporânea, e acredito que valerá a pena acompanhar de perto seu desenvolvimento.

Como exemplo do uso da música temática nos filmes de *Nollywood*, podemos considerar o filme *Itohan: Woman Traffik*, dirigido por Chico Ejiro, um dos mais conhecidos e prolíficos diretores de *Nollywood*, lançado em 2002. Conta a história de uma jovem chamada Itohan, que se envolve no comércio internacional de prostituição, especialmente entre a África Ocidental e a Europa. Em uma cena não muito longa no filme, Itohan decide viajar para a Itália para fazer fortuna, custe o que custar. Vemos o Aeroporto Murtala Muhammed de Lagos e ouvimos a música-tema executada por vocais masculinos e um conjunto de pop elétrico contemporâneo, em um estilo que pode ser caracterizado como uma mistura de *R&B* americano e música popular urbana nigeriana. A letra comenta sobre o drama em evolução: *Itohan...Hey oh...You sold your body for money* (Itohan... Ei, oh... Você vendeu seu corpo por dinheiro).

Falando de maneira muito geral, no período desde a década de 1970, e especialmente na década de 1980, e historicamente coincidindo, musicalmente, com o surgimento do Afropop a partir de 1983, como um sumário do reconhecimento de música africana moderna e urbana, podemos notar as seguintes tendências:

1) Em termos de história e motivos visuais

- Há uma ênfase no *locus* urbano e em estilos de vida modernos, especialmente em filmes de cineastas africanos, mas também em filmes produzidos no Ocidente;
- Os tipos de personagens incluem motoristas de táxi, empresários, políticos corruptos, pregadores, gangsters, traficantes de drogas e mulheres da cidade moderna;
- Viagem e emigração para a Europa e América;
- Narrativas ecológicas abundantes em filmes ocidentais.

2) Em termos de produção de filmes

- Era de festivais de filmes africanos (Ouagadougou, Milão, Nova York, Zanzibar, África do Sul);
- A indústria dos filmes lançados direto para vídeo cresce na África Ocidental Anglófona na década de 1990;

⁵⁶ Eles foram exportados, segundo me disseram, para além da África Ocidental, para públicos como o Quênia e a África do Sul.

- O termo *Nollywood* se torna cada vez mais comum desde 2002.

3) Em termos de música

- As expressões sinfônicas e populares ocidentais continuam a ser usadas, principalmente em filmes ocidentais, mas também em alguns filmes africanos;
- Aumento no uso de sintetizadores;
- Expressões musicais modernas, sejam sinfônicas ou sintetizadas, muitas vezes incorporam motivos musicais africanos;
- Gírias africanas contemporâneas são comuns;
- Os idiomas musicais tradicionais continuam a ser usados, mas são menos comuns do que os estilos urbanos;
- Os filmes de *Nollywood* dependem fortemente de sintetizadores e expressões musicais populares, incluindo *highlife*, *reggae*, *R&B* e *rap/hip-hop*.

Em conclusão, nossa compreensão da música na simbologia do cinema africano está apenas começando e parece que muito material ainda está para ser descoberto e estudado. O método diacrônico nos permite rastrear sutis evoluções nas trilhas sonoras africanas e nos ajuda a compreender os pontos de vista em evolução de diversas comunidades cinematográficas internacionais em relação a uma África dinâmica e em mudança. Em termos do *topos* da África, ou seja, em termos da África Subsaariana, podemos provisoriamente ver que há um período inicial onde a produção é gerada esmagadoramente fora da África e na qual a trilha sonora é orientada para uma África primal, muitas vezes apresentada como um mistério e um perigo. Esta é uma visão, na verdade, que não se originou com o cinema, mas remonta talvez à antiguidade. Depois, há um período de transição, a partir do final dos anos 1940, com relação ao qual os exemplos do cinema sobreviventes mostram o início de referências musicais urbanas e uma reavaliação da música africana de modo a que seja apresentada de forma neutra ou positiva, ao invés de negativa; e, mais recentemente, desde a década de 1960, um período moderno em que o mundo urbano africano domina e em que a própria África tem um papel cada vez mais importante como gerador de novo cinema e nova música para o cinema. Como nota final, gostaria de observar que 2005 foi o primeiro ano em que a indústria cinematográfica americana reconheceu um filme africano com uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Esse filme, *Yesterday* (2004), de Darrell Roodt, que também foi chamado de primeiro filme em língua zulu, tem uma trilha musical do músico sul-africano Madale Kunene.⁵⁷ Nós podemos esperar um número crescente de

⁵⁷ Após a redação deste texto, um drama urbano sul-africano chamado *Tsotsi* (2005), que apresenta uma trilha musical destacada pelos sons sul-africanos contemporâneos da música *Kwaito*, tornou-se o primeiro filme africano a ganhar um Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro.

trilhas musicais originais de compositores africanos no século XXI, no que parece ser um futuro crescente e promissor para o cinema africano e sua música⁵⁸.

Referências

- Barlet, Olivier. 1996. *Les Cinémas d'Afrique Noire: Le Regard en Question*. Paris: L'Harmattan.
- Barlet, Olivier. 2005. *Afriques 50: regards singuliers, auteurs singuliers — une recherche esthétique permanent*. Rencontre au festival de Cannes 2005, 26 de maio de 2005, *Africultures*. Disponível em: <http://africultures.com/afriques-50-regards-singuliers-auteurs-singuliers-une-recherche-esthetique-permanente-3855/>. Acesso em: 13/02/2021.
- Cameron, Kenneth. 1994. *Africa on Film: Beyond Black and White*. New York: Continuum.
- Davis, Peter. 1996. *In Darkest Hollywood: Exploring the Jungles of Cinema's South Africa*. Athens: Ohio University Press.
- Diawara, Manthia. 1992. *African Cinema: Politics & Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gugler, Josef. 2003. *African Film: re-imagining a continent*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haynes, Jonathan (ed). 2000. *Nigerian Video Films*. Revised and expanded edition. Athens: Ohio University Press.
- Henderson, Clara. 2001. "When hearts beat like native drums: Music and the sexual dimensions of the notions of savage and civilized in Tarzan and His Mate, 1934". *Africa Today*, vol. 48 (4): 90-124.
- Lindfors, Bernth. 1996. "Hottentot, Bushman, Kaffir: Taxonomic Tendencies in Nineteenth-Century Racial Iconography," *Nordic Journal of African Studies* 5(2):1-28.
- Maingard, Jacqueline. 2003. "South African Cinema in the 1940s: Reviewing Black Identities". Web publication/site. Disponível em: <https://research-information.bris.ac.uk/en/publications/south-african-cinema-in-the-1940s-reviewing-black-identities>. Acesso em: 13/02/2021.
- Marks, Martin. 1997. *Music and the Silent Film*. New York: Oxford University Press.
- Moran, Nick. 2004. "Nollywood or bust Lock, Stock star", *The Guardian*, 19 Janeiro de 2004. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2004/jan/19/features>. Acesso em: 13/02/2021.
- Murphy, David. 2002. "An African Brecht: The Cinema of Ousmane Sembene", *New Left Review*, 16, 115.
- Rapée, Erno. 1925. *Encyclopedia of Music for Pictures*. New York: 1925 (Reprint edition, 1970, New York: Arno Press).
- Rycroft, David. 1991. "Black South African urban music since the 1890's: Some reminiscences of Alfred Assegai Kumalo (1879-1966)", *Journal of the International Library of African Music*, v. 7, n. 1, 13-5.

⁵⁸ Os autores gostariam de destacar que a tradução do texto foi autorizada pelo entrevistado e o texto original, em inglês, encontra-se no endereço: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/126/the-film-score-and-the-african-musical-experience-some-comments-on-a-work-in-progress>.

- Sauer, Rodney. 1998. "J.S. Zamecnik and Silent Film Music" publicado em: http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/21_bio_1.htm.
- Sinda, Thierry. 1997. "Les premiers films ethnographiques sur l'Afrique noire", *La Feuille: Revue Semestrielle Panafricaine de Cinéma*, n. 7 (Winter 1997 – Spring 1998), 42.
- Tomaselli, Keyan. 1988. *The Cinema of Apartheid*, NY: Smyrna Press.
- Tomaselli, Keyan. 1997. "Cinema on the periphery: South Africa (1910-1995)", *Centre for Cultural and Media Studies*, Durban, África do Sul. Disponível em: <http://www.und.ac.za/und/ccms/articles/cinemas.htm>.
- Tucker, Mark. 1994. Jungle music. Barry Kernfeld (ed.). *New Grove Dictionary of Jazz*. Nova York: St. Martin's Griffin.
- Ukadike, N. F. 1994. *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Zamecnik, J. S. 1913. *Moving Picture Music* (vol.2). Cleveland & New York: Sam Fox Publisher.