

Lucca Nicoleli Adrião<sup>1</sup>, Angela Freire Prysthon<sup>2</sup> e  
Bruno Mesquita Malta de Alencar<sup>3</sup>

### Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre as relações entre música, paisagem sonora e geografia no cinema moderno e contemporâneo, a partir da escuta como operador estético e político. Tomando como ponto de partida o conceito de “geografia da imaginação” (Davenport, 1981), são analisadas as formas pelas quais a trilha sonora contribui para compor paisagens sensoriais e cosmopolitas em três cineastas de distintas origens e contextos históricos: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), de Pasolini; *Puissance de la parole* (1988), de Godard; e *The Nine Muses* (2010), de Akomfrah. Em cada caso, a montagem musical convoca geografias afetivas, deslocamentos culturais e ruínas da história, operando como escuta do mundo e como cartografia da experiência. Em Pasolini, há um sincretismo religioso a partir da escolha do sul italiano para a encarnação bíblica e da seleção de músicas de diferentes origens para compor a trilha sonora, evidenciando como a paisagem – visual e sonora – pode ser mobilizada como signo histórico e espiritual; em Godard, por sua vez, encontramos uma sobreposição de sons a partir da qual o mundo natural converge com o futurismo das tecnologias modernas, e ambas encontram a arte de vanguarda e a publicidade no caminho, o que confere uma cosmicidade para a experimentação audiovisual; por fim, em Akomfrah, o seu trabalho com a montagem sonora aprofunda a investigação sobre os traumas e as estéticas da diáspora africana, especialmente no contexto britânico pós-colonial.

### Palavras-chave

Cinema; Trilha sonora; Paisagem sonora; Geografia da imaginação; Cosmopolitismo.

<sup>1</sup>Mestre em Comunicação no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, no Centro de Artes e Comunicação.  
E-mail: lucca.adriao@ufpe.br.

<sup>2</sup>Professora Titular do Programa em Pós-graduação em Comunicação da UFPE. E-mail: angela.prysthon@ufpe.br.

<sup>3</sup>Mestre em Comunicação no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: brunomaltadealencar@gmail.com.

Lucca Nicoleli Adrião<sup>1</sup>, Angela Freire Prysthon<sup>2</sup> and  
Bruno Mesquita Malta de Alencar<sup>3</sup>

### Abstract

This article reflects on the relationships between music, soundscape, and geography in modern and contemporary cinema, focusing on listening as both an aesthetic and political practice. Drawing from the concept of the “geography of the imagination” (Davenport, 1996), it analyzes how soundtracks contribute to the construction of sensory and cosmopolitan landscapes in films by three directors from distinct origins and historical contexts: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) by Pier Paolo Pasolini, *Puissance de la parole* (1988) by Jean-Luc Godard, and *The Nine Muses* (2010) by John Akomfrah. In each case, musical montage evokes affective geographies, cultural displacements, and the ruins of history, functioning as a form of listening to the world and as a cartography of experience. In Pasolini, there is a religious syncretism that emerges from the choice of southern Italy as the setting for biblical incarnation and from the selection of music from diverse origins to compose the soundtrack, highlighting how the landscape - both visual and sonic - can be mobilized as a historical and spiritual sign. In Godard, in turn, we find a layering of sounds through which the natural world converges with the futurism of modern technologies, and both encounter avant-garde art and advertising along the way, which lends a sense of cosmicity to audiovisual experimentation. Finally, in Akomfrah, his work with sound montage deepens the investigation into the traumas and aesthetics of the African diaspora, especially within the post-colonial British context.

### Keywords

Cinema; Soundtrack; Soundscape; Geography of imagination; Cosmopolitanism.

<sup>1</sup>Mestre em Comunicação no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, no Centro de Artes e Comunicação.  
E-mail: lucca.adriao@ufpe.br.

<sup>2</sup>Professora Titular do Programa em Pós-graduação em Comunicação da UFPE. E-mail: angela.prysthon@ufpe.br.

<sup>3</sup> Mestre em Comunicação no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: brunomaltadealencar@gmail.com.

Davenport, em *A geografia da imaginação*, propõe uma ideia que explica diretamente o título de seu escrito: “[a] imaginação, isto é, a maneira que damos forma e usamos o mundo, [...] possui limites geográficos, como ilhas, continentes e países. Esses limites podem ser ultrapassados” (Davenport, 1981, p. 4). Sua reflexão parte de uma hipótese transcultural, que busca investigar como a imaginação humana, desde seus primórdios até a contemporaneidade e nas diversas partes do globo, esteve sempre em profundo diálogo consigo mesma, reorganizando e reinterpretando o mundo sob as lentes de sua herança imaginativa.

Podemos nos atentar a como essa proposição pretende moldar o método com que o autor se aproxima de seus objetos. Com uma erudição que atravessa desde a Antiguidade até escritores do alto modernismo, o ensaísmo de Davenport, ao partir para análises da pintura e da literatura, começa considerando as especificidades culturais das obras artísticas por ele escrutinadas. A “Geografia” titular, no seu argumento, é indissociável da “História”, duas disciplinas que se consultam mutuamente. Inscritas em um espaço geográfico e em uma temporalidade histórica que as definem no seio de suas tradições, as obras podem ser inseridas em um trânsito mais amplo de ideias e estilos, um caldeirão cultural que abrange simultaneamente a diversidade e a unidade do que constitui o arcabouço de artefatos estéticos da humanidade.

Consideremos a leitura do famoso quadro de Grant Wood, *American Gothic* (Imagen 1), a seguir. Davenport sugere que limpemos nossos olhos de toda familiaridade ou paródia já lançada sobre essa obra, para encontrarmos, ao redor dos vários signos que nos remetem ao meio-oeste americano, elementos da tecnologia náutica chinesa na persiana feita de bambu; uma disposição medieval no penteado da mulher; o tecido escocês da roupa do homem. Em uma pintura tão bem situada, indiscutivelmente representando Iowa no século XIX, tal análise permite o vislumbre da obra de arte enquanto mapa-múndi inusitado. Esse é um ideal particularmente moderno – o intercâmbio contínuo entre o passado e o presente, entre países e outros países, é o que permite a James Joyce herdar Homero na escrita do *Ulysses*, por exemplo.

Imagen 1 – American Gothic, de Grant Wood.



Fonte: The Art Institute of Chicago Museum.

Apesar de notável inclinação europeia na escolha da maioria dos objetos citados, o raio de alcance dessas ideias não se limita a um repertório ocidentalizado: em outros textos, o autor matiza a interpretação dos artistas europeus às artes e aos conhecimentos ancestrais africanos – como aquela feita por Pablo Picasso – com a verdadeira complexidade que existe em suas origens (p. 61-67). *A geografia da imaginação* de Davenport, em realidade, coloca-nos diante de um primeiro direcionamento a uma desierarquização das diversas manifestações culturais. Aqui, entendemos esse conceito como um disparo a uma visão de mundo que prioriza fluxos, sobreposições e interferências entre culturas e tempos diversos, sempre metamorfoseados uns pelos outros, através da imaginação.

Ao longo de sua pequena história, o cinema deu atenção especial à dívida transcultural que tinha com as outras artes e ao amplo arsenal de experiências que elas já haviam conquistado: pintura, literatura, arquitetura e música. Essa última encontra eco maior, evidentemente, nos usos inventivos da trilha sonora. Pensemos, por exemplo, que enquanto alguns filmes de época se dedicam a um uso rigoroso da trilha particular ao momento que representam, o caso de *Barry Lyndon* (Kubrick, 1975), ao utilizar composições de Schubert posteriores ao século XVIII da narrativa, provoca um anacronismo deliberado, que ultrapassa as barreiras espaço-temporais.

Neste artigo, o pensamento *davenportiano* se torna a base para analisarmos a trilha sonora de três filmes. As escolhas das canções e de peças eruditas nesses trabalhos incorporam uma gama de nacionalidades e épocas, funcionando como fragmentos que expandem o universo imaginativo dos filmes e conversam com seus temas centrais. No primeiro eixo, *Il vangelo secondo Matteo* (Pasolini, 1964), de Pasolini, reúne múltiplas expressões da música religiosa, do gospel às missas de Bach, refletindo a multiplicidade da fé cristã. Depois, o vídeo *Puissance de la parole* (Godard, 1988), de Godard, apresenta uma seleção musical vasta que intervém poeticamente sobre sua temática intergaláctica. Por fim, *The Nine Muses* (Akomfrah, 2010) de Akomfrah lança um olhar diaspórico aos símbolos culturais, refletindo a experiência do exílio pela música.

## A montagem sonora em cena: som, música e mundo em *Il vangelo secondo Matteo*

Dentre as experiências sonoras no cinema moderno, destacamos a montagem musical em *Il vangelo secondo Matteo* (Pasolini, 1964) como um dos eixos mais radicais do projeto cinematográfico de Pasolini. Ela traduz, em termos sonoros, o gesto político e antropológico que estrutura toda a obra: a tentativa de reinscrever o sagrado numa paisagem concreta, humana e diversa. É possível ver nesse gesto a essência e a síntese da persona do seu diretor:

Pasolini-italiano, que se volta ao catolicismo do povo, indiferente ao seu ateísmo pessoal; Pasolini-marxista, consciente da postura revolucionária que vem com a reimaginação dessa história, a mais importante da civilização ocidental; Pasolini-erudito, de referências vastas e sofisticadas, que incrementam seu estilo-mosaico; Pasolini-poeta, com sensibilidade afinada ao sumo do ofício artístico (Adrião, 2024, 141).

Tal gesto se concretiza mais por justaposição e tensão que por uma ideia de harmonia ou controle. A trilha sonora, nesse sentido, é, de fato, um mosaico, onde convivem diferentes tradições religiosas, estilos musicais e geografias culturais. Trata-se de uma paisagem sonora em trânsito, na qual Europa, África, América e Oriente Médio se cruzam sem se fundir. A música disputa espaço com a imagem, ecoando além do visível.

Ao conjugar fontes musicais tão diversas quanto Bach, a *Missa Luba* congolesa, espirituais afro-americanos e cantos judaicos como o *Kol Nidre*, evidencia uma intenção ecumênica e política, orientada por aquilo que Martellozzo denomina “arquitetura de realidade”, baseada num sistema intertextual que alia referências visuais, arquitetônicas, bíblicas e sonoras. Ele observa que as composições musicais atuam como *leitmotivs*, “intercalando-se com o componente visual para formar uma linguagem plena por si só” (Martellozzo, 2019, p. 100).

Logo nos créditos iniciais, a escolha do *Gloria da Missa Luba* introduz a ideia de uma religiosidade sincrética, deslocada da tradição europeia. O tema retorna brevemente na cena da anunciação em sonho a José, e ressurge mais tarde em momentos-chave como a cura do paralítico, a entrada messiânica em Jerusalém e a abertura do túmulo vazio, sugerindo uma escuta da mensagem cristã por “todos os povos”, numa chave universalista que se opõe ao etnocentrismo litúrgico. A sucessão dos primeiros *close-ups* de Maria, dos contra-planos de José e das paisagens áridas de Matera preparam o espectador para um Evangelho encarnado, situado no concreto da experiência humana, em que os cenários do sul italiano deslocam deliberadamente a ideia de um Oriente idealizado, afirmando em seu lugar uma geografia do sagrado enraizada na materialidade e na história.

A chegada dos Reis Magos ao palácio de Herodes é pontuada por um trecho da *Paixão segundo Mateus* de Bach, cuja densidade barroca contrasta com o despojamento das imagens. Quando os Reis visitam a Sagrada Família, Pasolini opta por *Sometimes I feel like a motherless child*, que emergiu entre os escravizados dos Estados Unidos como expressão de dor, orfandade e desejo de liberdade, na versão de Odetta. A canção afro-americana, marcada pela dor da ausência e pela busca de pertencimento, colore a sequência com um *pathos* que transita entre a ternura e a perda. O *close* de Maria sorrindo, o olhar sereno dos magos e a presença de crianças e idosos, que assistem ao gesto de entrega do bebê, amplificam o impacto emocional da cena, traduzido musicalmente como saudade e reconhecimento messiânico.

A seguir, a trilha silencia quando a comitiva dos Reis Magos é guiada por um anjo entre panorâmicas da paisagem desértica. O silêncio, aqui e em muitos outros momentos do filme, reforça o sagrado através da suspensão sonora, como sugere Schafer (2011, p. 343) em sua análise sobre os efeitos acústicos da quietude e da escuta profunda. No massacre dos inocentes e na decapitação de João Batista, retorna a música, dessa vez um excerto da trilha sonora de *Alexander Nevsky* (Eisenstein, 1938), composta por Prokofiev. Essa inserção, segundo Martellozzo (2019, p. 93), articula dois episódios de violência de Estado, evocando o militarismo autoritário e tornando audível uma crítica política que associa a brutalidade contemporânea à repressão bíblica.

O adágio do Concerto para violino e oboé em dó menor (BWV 1060), de Bach, pontua o segundo sonho de José e acompanha imagens delicadas de Maria estendendo roupas ao sol, enquanto o menino Jesus brinca. A música aqui atua como sinal de afeto e acolhimento, conferindo lirismo ao cotidiano e tornando-o sagrado. Esse mesmo tema ressurge mais adiante na multiplicação dos pães, construindo um elo temático entre cuidado e partilha. Também de Bach, o trecho *Erbarme dich* da *Paixão segundo Mateus* aparece em cinco momentos, entre eles o beijo de Judas e seu suicídio. Trata-se de um lamento musical que imprime compaixão e misericórdia às cenas, intensificando o sofrimento através de sua carga afetiva e sua densidade harmônica.

Outro eixo recorrente é a *Mauerische Trauermusik* (KV 477) de Mozart, ouvida pela primeira vez na cena do batismo, na qual Jesus surge adulto. A mesma peça retorna na apresentação dos apóstolos, conferindo unidade fúnebre e ceremonial a esses ritos de passagem. Já o quarteto *Dissonante* (KV 465) ecoa nos confrontos com os fariseus e saduceus, tensionando musicalmente os embates ideológicos e marcando a crítica implícita ao poder religioso.

Em sequência, a canção de Odetta retorna durante o batismo no rio Jordão, sublinhando o gesto de conversão como um retorno à comunidade. Em contraste, *Dark was the night, cold was the ground* de Blind Willie Johnson é utilizada na cena da traição de Judas. Com sua voz quase ausente e seu lamento instrumental, a peça imprime vulnerabilidade e silêncio ao gesto trágico da entrega, humanizando o apóstolo em sua dor.

No momento da Última Ceia, Pasolini incorpora o *Kol Nidre*, oração judaica recitada na véspera do Yom Kippur. Sua presença marca a transição entre o judaísmo e o cristianismo, sugerindo continuidade e ruptura, fidelidade e renúncia. Já na cena da dança de Salomé, ouvimos *Tre fronde, tre fiori* de Luis Bacalov, uma das poucas composições originais do filme. A música surge diegeticamente, executada diante de Herodes, e transforma a sequência em ritual coreografado, sensorial e delicadamente erótico, momento em que som e gesto se fundem em um comentário visual sobre poder, desejo, inocência e sacrifício.

Ao refletir sobre o conceito de paisagem sonora, Schafer observa que “o som é um agente de poder. Ele pode ser usado para criar comunidade ou para destruí-la, para acalmar ou para torturar, para consolidar uma identidade cultural ou para suprimi-la” (Schafer, 2011, p. 8). Para o autor, o som vai muito além de ser um acompanhamento do visível ou uma instância secundária da experiência estética, ele se articula como meio ativo de produção de espacialidade, memória e afeto. Na teoria schaferiana, a paisagem sonora, enquanto configuração acústica de um ambiente natural ou construído, organiza-se em torno de três categorias principais: *keynotes* (sons de fundo), *soundmarks* (sons emblemáticos que marcam uma comunidade) e *signals* (sons funcionais que demandam atenção). Essa escuta ampliada permite compreender o som como forma de organização cultural e histórica do espaço.

Em *Il Vangelo* [...], Pasolini realiza uma construção acústica singular na qual a música ocupa lugar central, estruturante. Os elementos sonoros, inclusive a música, operam como *soundmarks* que, além de identificar e individualizar momentos narrativos, também reinscrevem a escuta do sagrado sob o signo da heterogeneidade. *Il Vangelo* [...], nesse contexto, não é apresentado como uma narrativa unívoca, mas como um campo polifônico de vozes e ritmos que desafiam a lógica homogênea da tradição ocidental.

Segundo Martellozzo, as escolhas musicais em *O evangelho segundo Mateus* criam uma linguagem expressiva autônoma, na qual “a recorrência temática das

peças atua como um código que o espectador aprende a decifrar ao longo do filme” (Martellozzo, 2019, p. 91) (tradução nossa) [1]. Essa construção musical se articula de maneira profunda com o espaço filmico, em especial com a paisagem de Matera, na região italiana da Basilicata. Inicialmente, Pasolini visitou a Palestina em busca de locações autênticas para o seu Evangelho, mas acabou rejeitando o que viu como modernizações irreversíveis no cenário histórico. Em contraste, escolheu filmar nas formações rochosas e nos antigos “Sassi” de Matera, de aparência áspera, mineral e arcaica. Conforme relatado no documentário *Sopralluoghi in Palestina*, Pasolini ficou insatisfeito com a modernização e o abandono da Palestina real e afirmou que reconstruiria o cenário no Sul da Itália, por ser “lá onde o Evangelho já existia” (encarnação do evangelho em pedra). Para ele, Matera oferecia uma “Palestina mais verdadeira” do que a própria Terra Santa, o que acabou definindo de forma mais original a paisagem como personagem e sinônimo de autenticidade bíblica. A geografia da cidade, com suas cavernas e becos esculpidos na pedra calcária, confere ao filme uma dimensão bíblica encarnada no sul italiano, evidenciando como a paisagem pode ser mobilizada como signo histórico e espiritual.

A trilha sonora participa diretamente dessa operação. A música de Bach ou da *Missa Luba*, só para ficar nos exemplos talvez mais marcantes do filme, amplifica a espessura arcaica e transnacional da paisagem, pontuando de modo enfático os acontecimentos dramáticos. A montagem musical, nesse sentido, torna-se o verdadeiro operador espaço-temporal do filme, entrelaçando camadas sonoras e visuais que perpassam épocas, culturas e geografias. Os temas recorrentes produzem dissonâncias e revelações que desestabilizam a linearidade da narrativa e instauram uma escuta ativa e crítica. A pedra da cidade e a música da montagem compartilham uma mesma função: ambas abrem fendas temporais e simbólicas, evocando simultaneamente o tempo bíblico e o tempo político do presente.

Essa arquitetura sonora e simbólica projeta o filme em direção a uma escuta cosmopolita, não ancorada no centro hegemônico, mas nas bordas e nos interstícios de uma audição globalizada e contra-hegemônica. A escolha por Matera e pelas músicas de diferentes origens sugere uma forma de engajamento ético com o mundo, em que o local não é negado em favor do universal, mas revalorizado como ponto de inflexão entre o íntimo e o global. Pode-se compreender *Il Vangelo secondo Matteo* a partir da ideia de cosmopolitismo periférico, conceito que Prysthon (2002 p. 28) define como uma abertura ao outro a partir de experiências historicamente situadas, marcadas pela desigualdade e pela fricção cultural. Nesse caso, trata-se de uma escuta que conecta tradições africanas, europeias, judaicas e afro-americanas desde uma perspectiva crítica do Sul. Não apenas o Sul geográfico da Itália, mas um Sul simbólico e epistemológico que desafia os regimes dominantes da representação. Pasolini inscreve *Il Vangelo* [...] numa paisagem política e estética em que o arcaico, o popular e o dissidente se entrelaçam em uma ética da diferença.

Ao integrar sons de múltiplas proveniências com um rigor formal e uma sensibilidade política singular, Pasolini propõe uma experiência cinematográfica que articula ética, estética e poética do som. Como observa Schafer, “uma sociedade saudável deve projetar sua paisagem sonora com a mesma atenção com que projeta suas cidades ou sua arquitetura” (Schafer, 2011, p. 237). Pasolini, ao construir uma paisagem sonora que incorpora o sagrado e o popular, o litúrgico e o marginal, oferece uma cartografia acústica do Evangelho atravessada por forças históricas, lutas simbólicas e escutas periféricas.

## A sinfonia cósmica de *Puissance de la parole*

Na fase dos anos 80 em que Godard experimentava inventivamente com as possibilidades do vídeo, um dos mais radicais exemplares é o média-metragem *Puissance de la parole* (1988), realizado um pouco antes do culminante projeto *Histoire(s) du cinéma* (1989). Encomendado pela empresa France Télécom como parte de uma campanha publicitária, trata-se de uma obra sobre a comunicação telefônica, “o poder das palavras”, como indicado no título. Antecedendo os procedimentos que adotará em *Nouvelle Vague* (1990), no qual toda palavra do filme advém dos fragmentos de outras obras, *Puissance de la parole* é construído por dois textos: o conto homônimo de Edgar Allan Poe, sobre dois anjos que dialogam sobre a criação, e algumas páginas de *The Postman Always Rings Twice*, de James Cain. Nessas bases, trafegando entre o romantismo sombrio do século XIX e o romance policial no século XX, Godard reflete sobre a comunicação unindo o terreno ao metafísico, a experimentação ao conceito publicitário, a alta e a baixa cultura.

A ideia de criar a partir de materiais de outras fontes, no contexto da poesia, é desenvolvida profundamente por Perloff (2013), no qual argumenta a possibilidade de uma linguagem da citação como forma viável à renovação poética na era da informação. No caso de Godard, se considerarmos seu fazer audiovisual como gesto poético inscrito, também, em uma tradição de literatura [2], seus materiais são ampliados aos domínios dos textos, das pinturas e das músicas, manipulados com a nova tecnologia que vinha a explorar. Nos créditos finais do vídeo, Godard manifesta essa sua relação com a autoria: duas cartelas com o título *Realisation* posicionam o nome do diretor como apenas um entre os vários nomes de escritores, pintores e compositores dos quais extraiu alguma matéria-prima para sua criação – seu lugar de “orquestrador de elementos” está em pé de igualdade com a função dos “realizadores” que assinam em conjunto. A primeira dessas cartelas consta apenas de nomes de músicos, o que revela a centralidade musical no trabalho.

Ao contrário de Pasolini, o material sonoro de Godard está restrito ao norte global: de Ravel a Bob Dylan, Cesar Frank a Leonard Cohen. No entanto, mesmo que não se trate de um cosmopolitismo periférico, o gesto permanece semelhante,

friccionando épocas e espaços para montar um arcabouço que nos leva ao horizonte de uma perspectiva abrangente do mundo, na qual os vários tempos históricos confluem – ao gosto do que Davenport nos diz sobre a geografia da imaginação. Ainda na comparação com o *Evangelho...*, é preciso destacar a dificuldade adicional que o formalismo de Godard coloca à análise. Se em Pasolini a disposição das faixas sonoras pode facilmente ser identificadas em cenas específicas, os fragmentos musicais de *Puissance...* se intercruzam em uma montagem cacofônica, equilibrando harmonia e dissonância em uma textura acústica opaca, agressiva, bela.

A descrição do primeiro minuto do vídeo pode iluminar como narrativa e seleção musical são aqui entrelaçadas. Listamos o que pode ser ouvido durante esse breve momento: a introdução ao primeiro movimento de uma sinfonia de Cesar Franck, sons de água e de pássaros, efeitos sonoros futuristas que evocam as hélices de uma nave, o piano das *Sonatas and Interludes* de John Cage, o som de uma fita de filme rebobinando, falas quase inaudíveis de um filme de Jean Renoir, a canção *When He Returns* de Bob Dylan em versão distorcida, um casal de vozes recitando um trecho de Alfred Van Vogt em desmedida assincronia. Os sons se encontram sobrepostos, confundindo-se uns com os outros e na forma de fragmentos curtos, que dispersam nossa atenção auditiva em várias partes.

Diríamos que estamos dentro de um cosmos musical, um pequeno universo evocativo de lugares, tempos e culturas – sejam elas terrestres ou extraterrestres. Essa dimensão alienígena da faixa de áudio é reforçada pela visualidade que a acompanha. Trata-se de uma espécie de “créditos iniciais” à obra, que anuncia o patrocínio da France Télécom, a produção da Gaumont e da JLGFilms, uma primeira assinatura de Godard. Em ritmo frenético, as cartelas alternam com outras imagens, sejam da natureza – folhagens, espelhos d’água, o mar –, da tecnologia – a escrita, o cinema, o telefone e as antenas de sinal telefônico –, da arte – quadros de Max Ernst e Pablo Picasso. O mundo natural converge com o futurismo das tecnologias modernas, e ambas encontram a arte de vanguarda no caminho: são três possíveis dimensões da nossa existência cultural, às quais Godard pretende aludir como signos da plural experiência humana.

Essa é, para Godard, uma experiência do mundo para além do mundo. Entre os dois textos que operam como base à narrativa, dois diálogos entre uma figura feminina e outra masculina, são estabelecidos vínculos inesperados. Pela montagem, Godard faz com que a discussão dos amantes na *crime novel* de Cain pareça sofrer as interferências interplanetárias do escrito de Edgar Poe, e que o encontro de duas pessoas possa equivaler a um Gênesis. O personagem masculino de Cain, Frank, liga para a mulher, e após sucessivas distorções de seu “Alô?”, com sua imagem intercalada à de um satélite que busca a voz da amada em outro lugar, ela o atende – a comunicação ocorre entre espaços desconexos, levando-nos à imaginação de um universo conectado pela palavra.

O mesmo ocorre com todos os outros elementos que Godard utiliza, como entre os quadros dos pintores e as figuras humanas dos atores; com a música, a ideia também é implementada. Cada trecho sonoro entra em choque com uma miríade de outros, e somam seus efeitos por contrastes atmosféricos (a esperança na letra de Bob Dylan sobre a segunda vinda de Cristo sobreposta à instrumentação sombria de Cesar Frank), por suas captações distintas (realiza-se uma composição musical entre sons orgânicos e eletrônicos) ou mesmo por jogos de palavras (o uso de *La Valse*, composição de Maurice Ravel, ecoa *Take This Waltz*, canção pop de Leonard Cohen).

A edição minuciosa, em fragmentos cintilantes, é usada como procedimento constante na obra. A cada corte, são promovidos choques entre uma imagem e outra; um exemplo de montagem que pode ser comparada à música contrapontística – Godard estava ciente de que era devedor ao contraponto musical, elencando Bach como um dos realizadores de seu filme. David Bordwell (1980) delineia o panorama da analogia musical dentro da tradição crítica sobre o cinema, iniciando com as aspirações wagnerianas por uma arte total que informaram a poética dos impressionistas franceses até o contraponto visual defendido por Eisenstein e a atonalidade como descrita por Noel Burch – experiências radicais que tirariam a narrativa do centro de interesses, com enfoque em procedimentos plásticos que evocam musicalidade.

E se podemos identificar o autor do vídeo como um “artista-compositor” (Fox, 2015, p. 3), sua absorção de tais teorias que compararam o cinema com a música erudita mais complexa é primordial, e leva a geografia da imaginação musical godardiana além. A trilha sonora é um dado preponderante ao exame da veia composicional do trabalho de Godard, mas seu manuseio do material visual em permutações de toda sorte, como aquela descritas acima, encontram uma fusão com a camada visual que nos permitem “ver a música” em mais de um sentido. Essa mistura poética deliberada, em busca dos efeitos grandiosos de uma sinfonia cósmica, quer nos dar a sensação de uma gênese, a descoberta de um novo universo sensório – como podemos perceber nos momentos finais do vídeo, que conta com o momento mais cacofônico e intenso da trilha sonora ao misturar diversas das fontes musicais mixadas em uníssono, com imagens de torrentes d’água e fumaça vermelha interpeladas pelos créditos dos “realizadores”, esses inventores de cosmos audiovisuais.

## Música e melancolia pós-colonial em *The Nine Muses*

Em *The Nine Muses* (Akomfrah, 2010), Akomfrah aprofunda sua investigação sobre os traumas e as estéticas da diáspora africana, especialmente no contexto britânico pós-colonial. O filme articula o método de montagem ensaístico do Black Audio Film Collective a uma reflexão filosófica e poética sobre exílio, deslocamento e memória. Retomando o princípio bifronte da figura mitológica de Jano, recorrente nas suas falas, Akomfrah concebe o arquivo como uma matéria ambígua e movediça.

Como observa: “O arquivo, especialmente o arquivo da imagem em movimento, vem até nós com um conjunto de possibilidades de faces de Jano. [...] Mas, para encontrar isso, você precisa de algo mais, que não está no arquivo, e é a filosofia da montagem” (Akomfrah *apud* Waldron, 2017, p. 148).

A partir dessa lógica, *The Nine Muses* mobiliza uma arquitetura audiovisual singular, onde imagens de arquivo do pós-guerra são justapostas a planos longos e silenciosos de paisagens geladas filmadas no Alasca, povoadas por figuras solitárias, sem rosto, envoltas em *parkas* coloridas. Essas presenças misteriosas, como o próprio Akomfrah sugere, evocam a percepção dos migrantes afro-caribenhos da geração Windrush [3] ao chegarem ao Reino Unido: “Não importava a estação em que tivessem chegado na Grã-Bretanha, eles sempre mencionavam o frio; eles sempre sentiam frio. E esta se tornou a primeira alegoria visual do filme – daí, a nossa *mise en scène* gélida”. (Akomfrah *apud* Murari; Sombra, 2017, p. 37). O frio, portanto, é também metáfora da hostilidade e do estranhamento racial, histórico e afetivo.

Essa dimensão sensorial do exílio é intensificada pela montagem sonora complexa, estruturada por Trevor Mathison. A trilha mistura leituras de textos clássicos ocidentais (de Homero a Joyce, passando por Dante, Milton, Dickinson, Beckett e a Bíblia) com músicas de Arvo Pärt, Franz Schubert (*Winterreise*), canções espirituais afro-americanas como *Let My People Go* interpretada por Paul Robeson, música vocal india na tradição *dhrupad* (com os Gundecha Brothers), árias barrocas de Handel e excertos gospel. Trata-se de uma escuta migrante e mestiça que recusa o modelo de narrativa unívoca. O gesto de Akomfrah reitera o cosmopolitismo visto em *Evangelho...;* no entanto, como sujeito diaspórico, sua inserção no universo de símbolos europeus se torna politicamente diferenciada das empreitadas de Pasolini e Godard.

Prysthon observa que Akomfrah opera aqui uma crítica das formas dominantes de representação do sujeito negro na mídia britânica, propondo um “desafio ao clichê da identidade”, ao mostrar, por exemplo, uma mulher caribenha em uma fábrica dos anos 1960 não como emblema da crise migratória, mas como um ser cotidiano, que talvez pensasse apenas no que ia comer à noite ou no namorado (Prysthon, 2020; Akomfrah in Sandhu, 2012). Essa leitura a contrapelo da história arquivada reconecta-se à noção de “melancolia pós-colonial” formulada por Gilroy (2005), que nomeia um sentimento difuso de perda e luto não elaborado pelas sociedades pós-imperiais, em especial no Reino Unido, diante das consequências de seu passado colonial.

A melancolia de *The Nine Muses* não se reduz ao registro emocional, mas configura uma estética da repetição e do deslocamento. Ao inspirar-se nas estruturas da música improvisada – do jazz experimental de Miles Davis e Cecil Taylor à música clássica india –, Akomfrah propõe uma ética da deriva, em que o som e a imagem não convergem necessariamente para um ponto de chegada, mas partem de fragmentos para construir novos sentidos. Como afirma o cineasta: “o ponto é não chegar a uma

nota, mas tomar qualquer nota como ponto de partida. É o gesto improvisatório por excelência [...] não só para o universo sonoro do filme, mas para o princípio da montagem como um todo” (Akomfrah, 2012).

O uso extensivo de textos e músicas oriundos do cânone ocidental diz respeito à reapropriação crítica de seus símbolos e afetos. Akomfrah não rejeita o cânone, mas o reinscreve a partir de uma perspectiva diaspórica, como se dissesse: o sujeito negro tem pleno direito de habitar, manipular e ressignificar esses legados. É nesse gesto que a estética da montagem encontra sua dimensão política: subversão que não exige recusa, mas sim recontextualização e recombinação. Ao sobrepor a voz grave e pausada de narrações de obras clássicas com imagens de migrantes solitários enfrentando a paisagem inóspita do Alasca, o filme desestabiliza o pertencimento exclusivo desses textos a um imaginário branco e hegemônico. O cânone, assim como o arquivo, torna-se um território de disputa e reconfiguração sensível.

Essa operação é particularmente intensa nas escolhas musicais, como no uso marcante que faz de *spirituals* afro-americanos. Uma das cenas mais comoventes se dá ao som de *Sometimes I feel like a motherless child*, utilizada igualmente por Pasolini, mas aqui interpretada por Leontyne Price. Sua intromissão se dá no início do terceiro segmento, dedicado a Polímnia, musa das canções sagradas, alternando entre diversas imagens de trens e pessoas anônimas, as usuais figuras encapuzadas no Alasca e a filmagem da cantora que entoa o hino. A música, que já possui uma ressonância evangélica e bíblica, adquire no contexto do filme uma potência ampliada: torna-se um lamento coletivo, um grito por pertencimento em meio ao exílio. A repetição dessa canção, com sua cadência lenta e tom elegíaco, atravessa o corpo do espectador como um eco transgeracional de perdas e deslocamentos. Akomfrah inscreve essa escuta na própria materialidade do filme, ligando-a à tradição do “evangelho da diferença” que também aparece, de outro modo, no *Evangelho Segundo Mateus*.

O lamento, aqui, dobra-se em camadas sobrepostas de silêncio, música, palavra e ruído, instaurando uma escuta melancólica da história. Trata-se, como propõe Paul Gilroy, de uma “melancolia pós-colonial” que não pode ser curada por meio da nostalgia nem do esquecimento, que se reatualiza continuamente nos corpos e nos sons da diáspora. Em Akomfrah, essa melancolia é ao mesmo tempo diagnóstico e forma; é o que move a montagem, o que molda a temporalidade circular do filme, o que sustenta sua ética do fragmento.

Enquanto Pasolini vê em Matera uma Palestina arcaica e atemporal, e Godard encontra no universo uma imagem da constelação de referências musicais caóticas, Akomfrah constrói no Alasca uma Atlântida da memória negra, esquadinhada por uma experiência coletiva de identidade, onde o tempo é glacial, mas a escuta é ardente. Assim, configura-se um filme-diáspora por excelência: a forma é errante, a escuta é mestiça, e a montagem é arqueológica, movida pela tensão entre ruínas coloniais e intersecções poéticas. Ao reinventar a própria lógica do documentário, Akomfrah

## Considerações Finais

O percurso traçado neste artigo permitiu vislumbrar como a música, quando mobilizada por estratégias de montagem rigorosa e poética, pode tornar-se um vetor privilegiado para aquilo que chamamos de *cinema-mundo*: um cinema que pensa e sente o mundo em sua complexidade, que reorganiza o visível e o audível para produzir outras geografias afetivas, outras cartografias sensíveis da experiência. Tomando como fio condutor a trilha sonora em três obras que operam um gesto cosmopolita, buscamos pensar a música como forma de imaginação geográfica, como agente de inscrição de temporalidades e espacialidades díspares, como meio para a construção de mundos em trânsito.

Guiamos-nos pela proposição de Davenport sobre a geografia da imaginação, compreendida como uma maneira de dar forma ao mundo a partir de sua reinvenção estética. Para Davenport, toda obra de arte é situada e atravessada por tradições, mas também extrapola os limites do espaço e do tempo que a originaram, tornando-se um ponto de encontro entre o local e o universal, o arcaico e o moderno, o familiar e o estrangeiro. Essa ideia foi desdobrada aqui em diálogo com as noções de *cosmopolitismos periféricos* e *imaginação geográfica*, compreendendo que nem toda abertura ao mundo se faz em termos simétricos ou consensuais – há cosmopolitismos assimétricos, feitos a partir da fricção, da desigualdade, da dor e da reinvenção. Ao deslocar o foco da música como mero ornamento para uma escuta expandida e crítica, os filmes analisados mostram como o som, em sua plasticidade e potência evocativa, torna-se um operador de imaginação.

Através das análises, reconhecemos como os três projetos selecionados, ainda que profundamente distintos, compartilham uma concepção do cinema como arte da montagem, não somente de imagens, mas de tempos, vozes e espaços. Em todos eles, a música atua como operador fundamental dessa montagem, desafiando a linearidade narrativa e instaurando um regime de audição que é também um regime de mundo. Ao integrar fragmentos sonoros heterogêneos, os filmes constroem geografias afetivas que se sobrepõem à cartografia dos Estados-nação, propondo novas formas de pertencimento e alteridade. Eles encarnam uma política do som: um modo de dar a ouvir aquilo que, na história oficial, foi silenciado.

A “geografia da imaginação”, pois, vai além do seu caráter de metáfora, constituindo-se como uma epistemologia. Ela exige atenção demarcada às bordas e às dissonâncias. E é justamente por essa percepção ampliada que podemos pensar em um cinema-mundo não como totalidade homogênea, mas como rede heterogênea de vozes em tensão. Um cinema que não propõe o universal como abstração, mas o constrói a partir de rastros, resíduos e recombinações. Em tempos de reclusão

identitária e fronteiras reforçadas, escutar o cinema-mundo talvez seja uma das tarefas mais urgentes do nosso campo de estudos.

## Notas

[1] The thematic recurrence of the pieces functions as a code that the viewer gradually learns to decipher over the course of the film.

[2] Em entrevista a Mário Alves Coutinho (2007), a crítica de cinema Marie-Claire Ropars elege o período dos anos 80 como aquele em que a relação de Godard com os modos da literatura foi a mais expressa.

[3] A Geração Windrush refere-se ao grupo de pessoas que migraram do Caribe para o Reino Unido entre 1948 e 1971, após a Segunda Guerra Mundial, incentivadas pela necessidade de mão de obra para reconstruir o país. O termo deriva do navio HMT Empire Windrush, que chegou a Tilbury em 22 de junho de 1948, com muitos passageiros do Caribe a bordo, marcando o início de uma onda migratória.

Artigo submetido em 18/08/2025 e aceito em 11/11/2025.

## Referências

ADRIÃO, L. N. Mosaico do Mundo. In: PRYSTHON, A. (Coord.). **Salomé**. Cineclube XHY247/UFPE. [Recife], 2024, p. 138–146.

AKOMFRAH, J. **The Nine Muses**. Direção: John Akomfrah. Reino Unido: Smoking Dogs Films, 2010. 1 filme (90 min), son., cor.

AKOMFRAH, J. John Akomfrah: The Nine Muses. **The Wire** [online]. Disponível em: <https://bit.ly/4oNQCik>. Acesso em: 27 jul. 2025.

BORDWELL, D. The musical analogy. **Yale French Studies**, n. 60, p. 141–156, 1980.

COUTINHO, M. A. **Escrever com a câmera**: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

DAVENPORT, G. **The geography of the imagination**: forty essays. San Francisco: North Point Press, 1981.

EISENSTEIN, S. **Alexander Nevsky**. Direção de Sergei Eisenstein e Dimitri Vasiliev. URSS 1938. 1 filme (112 min.). Son. P & b.

FOX, A. Extreme states: remixing cinema, visual art and music in Godard's Puissance de la parole. **SEQUENCE: Serial Studies in Media, Film and Music. Music, Sound, and the Moving Image**, v. 3, n. 1, p. 1–35, 2015.

- GILROY, P. **Postcolonial Melancholy**. New York: Columbia University Press, 2005.
- GODARD, J.-L. **Puissance de la parole**. Direção: Jean-Luc Godard. França: Gaumont, 1990. 1 filme (25 min), son., cor.
- KUBRICK, S. **Barry Lyndon**. Direção: Stanley Kubrick. Reino Unido / Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1975. 1 filme (180 min.), son., cor.
- MARTELLOZZO, N. The Soundscape of Pier Paolo Pasolini's The Gospel According to St. Matthew (1964). **Journal for Religion, Film and Media** 5.1 (2019): 87–101. DOI: <https://doi.org/10.25364/05.4:2019.1.6>.
- MURARI, L.; SOMBRA, R. (org.). **O cinema de John Akomfrah**: Espectros da diáspora. Rio de Janeiro, LDC, 2017.
- PASOLINI, P. P. **Il Vangelo secondo Matteo** [O Evangelho segundo Mateus]. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco Film, 1964. 1 filme (137 min), son., PB.
- PASOLINI, P. P. **Supralluoghi in Palestina** [Locações na Palestina]. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: Alfredo Bini prod., 1965. 1 filme (55 min), son., PB.
- PERLOFF, M. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- PRYSTHON, A. **Cosmopolitismos periféricos**: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina. Recife: Bagaço, 2002.
- PRYSTHON, A. Poéticas da memória e da história na diáspora: o cinema de John Akomfrah. In: BRASIL, A.; PARENTE, A.; FURTADO, B. (org.). **Imagem e exercício da liberdade**: cinema, fotografia e artes: imagem contemporânea III. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020, p. 25–38.
- SANDHU, S. John Akomfrah: Migration and Memory. **The Guardian**, 20 jan. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3Km2itH>. Acesso em: 05 dez. 2025.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- WALDRON, D. A promessa utópica: a poética do arquivo de John Akomfrah. In: MURARI, L.; SOMBRA, R. (org.). **O cinema de John Akomfrah**: espetros da diáspora. Rio de Janeiro, LDC, 2017, pp. 148–159.
- WOOD, G. **American Gothic**. 1930. 1 tela. Disponível em: <https://bit.ly/4j3oz9D>. Acesso em: 5 dez. 2025.