

**O SOM COMO ESPELHO CULTURAL DE UMA NAÇÃO:  
UM ESTUDO DA ARTICULAÇÃO SONORA E COMPOSIÇÃO  
ESTÉTICA DA OBRA *FEEL THE SOUNDS OF KENYA***

**SOUND AS A NATION'S CULTURAL MIRROR:  
A STUDY OF THE SOUND ARTICULATION AND AESTHETIC  
COMPOSITION OF THE WORK *FEEL THE SOUNDS OF KENYA***

**Julia Batista**

Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Portugal

jujubohatch@gmail.com

**RESUMO:** O presente artigo investiga aspectos da relação humana com o som e de que maneira o horizonte acústico de diferentes comunidades pode representar um reflexo cultural sobre a realidade das nações. O trabalho analisa, sob uma perspectiva semiótica e estética, uma obra audiovisual de grande importância humanitária: *Feel the Sounds of Kenya* realizada pelo artista suíço Cee-Roo. O estudo considera o tratamento dos elementos sonoros da peça, como a seleção de timbres, o ritmo, a intensidade e a melodia na composição de uma trilha sonora original, e também observa os aspectos da linguagem visual, como as cores, *mise en scène* e edição, que acabam por conferir o projeto um admirável tributo ao Quênia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Som; Audiovisual; Cultura; Quênia; Paisagem Sonora

**ABSTRACT:** This article investigates aspects of the human relationship with sound and how the acoustic horizon of different communities can represent a cultural reflection of

the reality of nations. The work analyzes, from a semiotic and aesthetic perspective, an audiovisual work of great humanitarian importance: *Feel the Sounds of Kenya*, created by the Swiss artist Cee-Roo. The study considers the treatment of the sound elements of the work, such as the selection of timbres, rhythm, intensity and melody in the composition of an original soundtrack, and also looks at aspects of visual language, such as colors, *mise en scène* and edition, which end up making the project an admirable tribute to Kenya.

**KEYWORD:** Sound; Audiovisual; Culture; Kenya; Soundscape

## 1. Introdução

Nas matrizes de linguagens que estão presentes na vida humana, três vertentes híbridas possibilitam o fazer/viver de experiências: a linguagem visual, a linguagem verbal e a linguagem sonora.

Nossas experiências podem se basear em fatos e acontecimentos individuais ou dentro de uma comunidade. Independente de como ela se constrói, sua essência é distribuída em uma hibridização de linguagens em vias de construir sentido. Em consequência disto, a mente organiza o conteúdo não pela hierarquia de linguagens, mas sim por uma habilidade que conflui as interpretações em diversos níveis de integração (Santaella, 2007).

Parte de viver a experiência é o hábito de registrá-la, e hoje, mais do que nunca, este hábito foi consumido por atributos tecnológicos essencialmente visuais, com muita ênfase no que é visto, e não tanto ouvido. A imagem, culturalmente, é muito mais recorrida que o som quando o objetivo é registrar/documentar um acontecimento, seja em fotografias ou até mesmo vídeos. Na perspectiva de Augusto (2014), olhamos para o mundo ao redor mais do que o escutamos, entretanto, como sustenta Oliveira (2016, p. 330), “a origem e o fim da nossa relação com a vida parece ser muito mais acústica do que visual”.

O artista suíço Cee-Roo navega contra a corrente ao produzir trabalhos audiovisuais com enfoque na articulação sonora, assim como trata o som como um

espelho cultural de uma nação. A proposta deste artigo é estudar este posicionamento através de uma análise semiótica, estética e comunicacional de uma das obras do artista - *Feel the Sounds of Kenya*, que traz ao espectador uma coleção de sons peculiares do Quênia sobrepostos a uma composição imagética de cunho artístico e documental. Cee-Roo faz música com sons cotidianos de um país, e vincula tradição e cultura em uma linguagem acessível a todos.

O artigo a seguir considera o tratamento dos elementos sonoros da peça, como a seleção de timbres, o ritmo, a intensidade e a melodia na composição de uma trilha sonora original, e também observar alguns aspectos da linguagem visual da obra, como as cores, *mise en scène* e edição, que acabam por conferir *Feel the Sounds of Kenya* um admirável tributo ao Quênia.

## **2. A relação humana com o som**

A relação humana com o som pode ser estabelecida, conforme Treasure (2014) em quatro níveis, não necessariamente independentes: fisiológico, psicológico, cognitivo e comportamental. No nível fisiológico, o som pode afetar nossos batimentos cardíacos, ritmo respiratório, ondas cerebrais e até mesmo os disparos hormonais. Exemplos práticos para visualizar este processo é lembrar como, ao assistir um filme de terror, tapar os olhos para evitar o susto nem sempre funciona, pois o impacto também vem do som; ou quando relaxamos ao escutar as ondas do mar. Neste caso, nossa respiração procura entrar em sintonia com a frequência da quebra das ondas - muito parecida com a frequência respiratória de quando dormimos.

No nível psicológico, o som afeta nossas emoções, principalmente através da música. Contrária à noção de que a arte e a música são processadas no hemisfério direito do cérebro e a linguagem e matemática no lado esquerdo, estudos realizados pelo neurocientista Daniel Levitin (2006) em seu laboratório na Universidade McGill apontam que a música é distribuída por todo o cérebro, o que implica em uma cadeia de efeitos envolvendo memórias, sentimentos e reações - também fisiológicas, como o choro, arrepios, batimentos cardíacos acelerados - com ao ato de ouvir música. É evidente como nos sentimos emocionalmente diferentes ao ouvir *Lick it Up* da banda Kiss e *Inverno* de Vivaldi.

No nível cognitivo, o som interfere no nosso fluxo de pensamentos e processamento de informações. Aqui, é possível dividir o estágio em dois cenários: o primeiro deles constitui-se em como os ruídos do cotidiano podem interferir em nossa produtividade. Reuniões em um ambiente de trabalho relativamente barulhento podem ser uns dos principais motivos para insatisfação e incômodo dos funcionários, por exemplo. Nossa faixa auditiva permite apenas o processamento de 1.6 conversas humanas por vez (Treasure, 2014), o que significa ser bastante perturbador tentar entender um colega falar enquanto há outras pessoas conversando ao redor. O segundo cenário estabelece o som como fonte de informação, cultura e conhecimento sobre o mundo ao redor. O tocar da campainha quer dizer que alguém está à porta, o alarme de incêndio quer dizer “Fogo!”, pássaros a piar podem significar que não há nenhuma ameaça natural à vista e assim por diante. Isto é, saberes que absorvemos com o passar do tempo, muitas vezes inconscientemente, acabam por representar determinados significados. Seguindo este pensamento, pode-se interpretar os sons como signos - o que Santaella (2000) define como algo que traz um objeto para uma relação com um interpretante.

No nível comportamental, o som pode incentivar determinadas ações e comportamentos. Uma loja de roupas a tocar músicas previamente selecionadas e num bom volume pode deixar o ambiente mais interessante e, eventualmente, influenciar alguém a comprar, assim como uma sala de aula com tratamento acústico pode melhorar o desempenho acadêmico dos alunos. Ruídos do trânsito e da cidade podem nos deixar mais estressados e briguentos, e ouvir música eletrônica na academia pode espantar a preguiça e deixar o treino mais produtivo.

### **3. O horizonte acústico de diferentes culturas**

Seguindo a perspectiva de que o som faz parte da essência do homem, é possível interpretar todas as relações mencionadas acima como fortalecedoras de um argumento: o som é um dos principais pilares no desenvolvimento da linguagem humana. Em *Sapiens: Uma breve história da humanidade*, Harari (2017, p. 31) enaltece nossa linguagem como “incrivelmente versátil”. Segundo o autor, “podemos conectar uma série limitada de sons e sinais para produzir um número infinito de frases, cada uma delas com um significado diferente. Podemos, assim, consumir, armazenar e comunicar uma quantidade extraordinária de informação sobre o mundo à nossa volta.”

Um passo anterior, ainda, à habilidade de comunicar, está a capacidade de interpretar e compreender os acontecimentos ao redor. Conforme aponta Levitin (2016), nossos cérebros conseguem estimar o tamanho de um espaço fechado com base na reverberação e eco presentes no sinal sonoro que chega aos nossos ouvidos. Além disso, também somos aptos a localizar objetos ou pessoas no mundo apenas com a diferença de milissegundos entre o som chegando em um ouvido e noutro.

De um ângulo antropológico, David Hendy (2013) enfatiza que, na memória escrita que temos da humanidade, dada em cartas, livros e diários, pessoas de todos os períodos e de todas as partes do mundo escreveram não somente sobre aquilo que viam, mas também sobre o que ouviam. Para o autor, o fato de tantos indivíduos optarem por escrever sobre o som é uma evidência clara de como isto era importante para suas vidas.

Por mais que cada indivíduo possua uma relação única e singular com o som, no sentido de interpretá-lo cada qual por sua maneira, esta relação está sujeita à influência do ambiente cultural em que a pessoa está inserida. Neste contexto, evoluímos a ponto de termos nações com identidades sonoras completamente distintas umas das outras. Neste ponto, compreendemos uma nação como um grupo de pessoas do mesmo grupo étnico, que têm o mesmo idioma e costumes e que, por característica dominante, devem ter a convicção de um viver coletivo.

Michael Stocker (p. 28, 2013) aborda o conceito de “comunidades acústicas” para tratar a circunstância de sons particulares às experiências regionais de um lugar que, embora não sejam compartilhados por toda a humanidade, envolvem um grupo de pessoas. Estas comunidades acústicas podem ser uma família, uma tribo, uma nação. No estudo de caso desta investigação, o Quênia pode ser considerado uma comunidade acústica.

Em *A afinação do mundo*, Murray Schafer (1977) propõe que até antes da era da escrita, o sentido da audição era mais vital que o da visão. As lendas das tribos, palavra de deuses e seres místicos e todas as outras informações importantes eram ouvidas, e não vistas. Isso parece ter mudado em países que receberam a revolução tecnológica primeiro, mas em outras partes do mundo, conforme o autor, o sentido da audição ainda tende a predominar. Nesta perspectiva, ele cita Carothers (1958, pp. 308-10):

Os africanos rurais vivem, em grande parte, no mundo do som - mundo carregado de importância pessoal direta para o ouvinte - enquanto o europeu ocidental vive muito mais num mundo visual, o qual, em sua

totalidade, lhe é indiferente... Os sons perdem muito de sua importância na Europa ocidental, onde o homem muitas vezes desenvolve, e precisa desenvolver, notável capacidade para considerá-los. Enquanto para os europeus em geral “ver é acreditar”, para os africanos rurais, a realidade parece residir muito mais no que se ouve e se diz... De fato, a gente se vê compelido a acreditar que os olhos são considerados, por muitos africanos, mais como um instrumento de vontade que o órgão receptor, sendo o ouvido o principal órgão de recepção.

Por mais que Schafer tenha mencionado tais apontamentos há exatos 42 anos, esta realidade não parece ser totalmente ultrapassada quando se reflete sobre a vida e os costumes de vastas comunidades da África, Oriente Médio e alguns países da Eurásia. Em comparação à Europa Ocidental e América do Norte, pode-se dizer que, em um nível sonoro, a essência da identidade cultural dessas nações ainda é tão vívida e intensa quanto o horizonte acústico do período pré-industrial. O *Adhan*, chamado islâmico para oração no Marrocos, por exemplo, não é transmitido via mensagens de telemóvel ou redes sociais, mas através de alto-falantes da mesquita que propagam o recital por toda a região. O sino da igreja, como aponta Schafer (p. 53, 1977), é o “sinal sonoro mais significativo da comunidade cristã”, e logo no período medieval instituiu uma mensagem importante ao unir a sociedade num sentido social, da mesma maneira em que buscava unir homem e Deus. Da mesma maneira que o *Adhan* ainda é praticado, o sino da igreja cristã ainda é tocado em diversas cidades do mundo. A diferença entre seus efeitos está no comportamento e contexto das comunidades em que os sons se transmitem. O sinal sonoro emitido pelo sino da Catedral de St. Patrick, em Nova Iorque, é propagado no espaço junto com sons do trânsito e inúmeras tecnologias, ao contrário do *Adhan* na cidade imperial de Fez: um som protagonista e centrípeto, emitido em um ambiente com poucos atributos elétricos que possam vir a competir na paisagem sonora.

Em Kuşköy, um vilarejo na Turquia, existe uma comunidade que se comunica por assobios, o que chamam de *kus dili* ou “língua dos pássaros”, em português, para contornar as dificuldades das montanhas e longas distâncias. Neste segundo caso, boa parte dos habitantes já aderiu as tecnologias e telemóveis para se comunicar, mas “para manter a língua viva, todos os anos se realiza um festival onde existe até uma competição em que os participantes devem comunicar para alguém na ponta do vale” (Viegas, 2013).

Ambos exemplos remetem ao som como um traço forte da cultura e linguagem dos povos locais, os quais, mesmo com a introdução de novas tecnologias que facilitam a comunicação e acabam por torná-la mais visual, tendem a preservar o som como característica essencial de sua identidade cultural. No estudo de caso deste artigo, traços culturais do Quênia também serão percebidos através de uma perspectiva sonora, reforçando este mesmo posicionamento sobre como o som pode refletir sua identidade.

O ambiente acústico de uma nação pode ser interpretado como a fusão entre diversos elementos. Seus sons naturais, provenientes da geografia e clima do local, como árvores, pássaros, insetos, vento etc.; sons humanos, que categorizam conversas, canções e movimentos corporais; e sons mecânicos e tecnológicos, produzidos por máquinas e objetos. A música, por exemplo, pode ser uma junção entre sons humanos e sons mecânicos/tecnológicos.

Como afirma Schafer (1977), o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser compreendido como um indicador das condições sociais que o envolve, ao passo que nos mostra a tendência e a evolução desta nação. À medida que o mundo é consumido por novas tecnologias, as paisagens sonoras de diversas partes do mundo tendem a perder sua essência natural (e até humana, caso entremos na análise física das frequências sonoras emitidas por máquinas *versus* seres humanos). Dedicando um olhar de superfície sobre esta situação, percebe-se a importância do registro sonoro das nações também como documento de identidade cultural. Na perspectiva do autor (p. 10, 1977), a marca sonora

Se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar. Uma vez identificada a marca sonora, é necessário protegê-la porque as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade.

Stocker (2013) alerta sobre o fato de a experiência de nossa comunidade, cultura e civilização estar sendo cada vez mais esculpida por uma paisagem sonora que não estamos realmente ouvindo. Segundo o autor, não podemos eliminar os artefatos sonoros de nossa cultura, pois eles são tanto uma expressão de onde estamos hoje quanto todas as expressões sonoras de eras passadas.

A paisagem sonora de um determinado lugar pode documentar a identidade cultural de uma certa época. Encaminhando a reflexão para o estudo de caso deste artigo, podemos

dizer que *Feel the Sounds of Kenya* é uma obra contemporânea, uma vez que os sons evidenciados na peça marcam características do Quênia como ele é hoje. É justamente por esta razão que o registro sonoro se faz tão importante para a preservação e documentação cultural das nações. Não existe garantia nenhuma de que a paisagem sonora do Quênia (e de qualquer outro país) não mudará drasticamente com o passar dos anos. A tendência, inclusive, é exatamente essa, caso nos coloquemos a devanear sobre a cacofonia a que hoje estamos submersos, a qual não existia em períodos anteriores.

O mundo é construído através de registros. Os acontecimentos do passado podem ditar os do futuro, e é precisamente sob o contexto de que a imagem tende a ser mais recorrida que o som, nestas ocasiões, que o olhar mais crítico sobre a paisagem sonora do mundo se faz necessário.

#### **4. A articulação do som em *Feel the Sounds of Kenya***

Antes de seguir para a análise da articulação do som no caso em estudo, é importante abordar uma questão sobre a perspectiva do artista que realizou a obra. Conforme introduzido anteriormente, Cee-Roo é um artista europeu e seu trabalho e visões artísticas sobre qualquer temática são influenciados pelo entendimento, formação e comportamento ocidental. A realidade tratada no vídeo enaltece aspectos que, para artistas locais ou orientais, poderiam ser tratados de maneiras muito diferentes. Um músico queniano, por exemplo, pode ter uma concepção bem discrepante da visão de Cee-Roo sobre a cultura do Quênia. Alguns materiais e instrumentos selecionados pelo suíço para fazer parte da composição musical poderiam ser descartados por um artista oriental ou, até mesmo, serem utilizados de outra maneira para o mesmo propósito.

Por mais que a obra de Cee-Roo possa ser livremente enquadrada como material de registro sonoro e representatividade cultural, é importante ter em mente que a origem de sua visão artística orienta a realização da obra. Do mesmo modo, a percepção do vídeo varia de acordo com a audiência que o consome.

O trabalho construído por Cee-Roo em *Feel the Sounds of Kenya* envolve uma série de elementos sonoros que cabem ser explorados nesta etapa da investigação. Categorizar a expressão sonora da obra apenas entre música, ruídos e som ambiente pode ser uma abordagem um tanto simplista diante do que realmente acontece na peça. Para buscar



entender como o artista promove a articulação do som neste caso, é relevante passar por alguns conceitos no decorrer da análise.

*Feel the Sounds of Kenya* abre com um coro da tribo masai, um povo que vive no leste da África, entre o sul do Quênia e o norte da Tanzânia. As vozes ditam um verso no dialeto próprio da tribo, e mais que o significado do que é dito, o timbre e a intensidade do coro são os elementos sonoros que contribuem para que o primeiro tom da peça seja estabelecido. A definição de timbre neste estudo é importante por se tratar de uma propriedade que auxilia na discriminação da fonte sonora.

Para o compositor canadense Murray Schafer (2001), o timbre é a cor da música; a individualidade de cada som. Todos os sons têm um timbre próprio, sejam eles provenientes de objetos, instrumentos musicais ou seres vivos; e neste aspecto, é pertinente refletir sobre como cada idioma/dialeto também possui uma identidade sonora singular, mesmo cada indivíduo possuindo um timbre próprio. Mais que um vocabulário específico, o som e a pronúncia das palavras confere a cada língua uma maneira de soar. Podemos refletir sobre como é comum as pessoas soarem diferente quando se expressam em outros idiomas, mesmo cada um possuindo um timbre de voz próprio. É iminente a mensagem que a identidade sonora do coro masai transmite logo na abertura da obra. O espectador adentra, em poucos segundos de experiência sonora, o cenário de uma cultura contrastante ao ocidente.

A fase sonora que acontece a seguir enaltece o sentido do título da peça: *Feel the Sounds of Kenya*, que traduzido, quer dizer “Sinta os Sons do Quênia”. O objetivo de Cee-Roo é, precisamente, fazer com que o espectador experiencie os sons do Quênia de uma maneira mais aprofundada, ao tratar o som como linguagem de liderança na narrativa. Ao contrário da maioria dos trabalhos audiovisuais, a audição, neste caso, é o sentido que dá rumo à interpretação, enquanto a visão cumpre a função de apoio.

Neste ponto, é pertinente observar o encadeamento pelo qual o som passa a desempenhar um papel dominante na obra, suscitado em dois fatores. O primeiro deles tem a ver com a atitude auditiva que o espectador assume na interpretação dos sons da peça, a qual é induzida pelo próprio artista em um processo de ressignificação de barulhos e ruídos do cotidiano. Para Fernando Salinas (1994), o ser humano assume dois tipos de atitude auditiva mediante qualquer paisagem sonora: audição focalizada e audição periférica. O discernimento entre ambas as atitudes se dá nos elementos sonoros que nos permeiam e a intensidade de atenção que damos a eles. Em uma cena de diálogo de um filme, por exemplo, o foco costuma estar no que é dito, enquanto a trilha sonora e sons

ao redor recebem uma atenção auditiva passageira por parte do espectador. Em *Feel the Sounds of Kenya*, Cee-Roo transporta estes sons passageiros, os quais na trivialidade costumamos nos referir como barulhos e ruídos, para o primeiro plano ao introduzi-los na composição rítmica da trilha sonora. O que nos leva ao segundo fator: o artista provê um novo significado a sons cotidianos através do aproveitamento melódico de cada timbre, fazendo com que a experiência sonora do espectador seja muito mais ubíqua.

Um dos pontos que caracterizam a trilha sonora de *Feel the Sounds of Kenya* como uma composição ímpar é a apropriação dos sons reais da natureza e de objetos para fazer música. O macetar dos grãos, a batida do martelo, o movimento da máquina cortando as plantas, o tilintar do colar do homem que dança, o remo que encontra a água do rio, o vento e outros elementos que, unidos na mesma trilha, têm a capacidade de expressar a paisagem e cultura sonora do Quênia. Cee-Roo executa a inserção destes sons no compasso exato dos cortes de câmera e tempo da música, conferindo à peça uma expressão rítmica que, não apenas remete à cultura queniana pelos elementos sonoros utilizados na composição, mas também se enquadra no estilo musical típico do país. Para o compositor Eugênio Matos (2014), o ritmo é o elemento musical responsável por organizar os sons em tempos regulares, facilitando o acompanhamento e compreensão da música por parte do ouvinte. Desta forma, a articulação rítmica é um dos recursos que prende a atenção do espectador na obra.

Reforçando o argumento de que o som, de fato, pode refletir a identidade e cultura de uma nação, é pertinente valorizar como o artista apropriou-se dos respectivos sons das coisas para compor a trilha. Em uma abordagem sobre os diferentes modos de ouvir, Michel Chion (1994) enaltece como, no cinema em geral, a escuta casual é constantemente manipulada pela própria experiência do consumo audiovisual através do fenômeno da síncrese. Segundo o autor, na maioria das vezes estamos lidando não com as causas reais dos sons, mas com as causas que o filme nos faz acreditar através do processo de associação entre som e imagem. Neste mesmo contexto, Stocker (2013) pontua como em grande parte das produções de Hollywood apenas 5% dos sons gravados nos sets de filmagens são aproveitados, enquanto 95% é executado na etapa de pós-produção em estúdios especializados, sejam partes de diálogos entre os atores ou até mesmo sons ambientes com técnicas de *foley*<sup>1</sup> ou aproveitamento de acervos e coleções de sons previamente gravados.

---

<sup>1</sup> Técnica que consiste em criar e simular efeitos sonoros a serem implementados em uma peça audiovisual.

O que acontece em *Feel the Sounds of Kenya* assume uma vertente um tanto díspar deste arquétipo e pode ser observada sob uma perspectiva ambígua, que envolve o cruzamento de dois haveres. De um lado, temos o compromisso documental, assumido pelo próprio autor, de registrar e executar na obra a realidade sonora das coisas; de outro, temos a liberdade criativa do artista, a qual é manifestada, principalmente, nas técnicas de *sound design* na etapa de pós-produção. A partir do momento em que Cee-Roo dedica-se ao objetivo de fazer com que o espectador conheça e sinta os sons do Quênia, o trabalho de captação sonora em campo e o máximo de aproveitamento deste material está intrínseco ao projeto, justamente por se tratar de uma obra de cunho documental. Como todos os materiais audiovisuais, a etapa de edição e pós-produção são imprescindíveis para aprimoramento artístico, e é neste ponto que entra a questão da liberdade criativa do autor. Os sons captados em campo foram refinados e enaltecidos pelo artista sem que suas identidades sofressem grande mudança. Isto é, o tratamento de frequências, a dessincronia entre alguns sons e a imagem de suas respectivas causas e, finalmente, o emprego do registro sonoro na composição de uma trilha musical foram executados de tal forma que o valor e importância documental da obra se mantiveram. Para visualizar partes desse processo, podemos ponderar sobre como o artista introduziu o som dos passos da criança e da mulher macetando os grãos com *fade in* logo no início do vídeo, enquanto a atenção auditiva estava focalizada no coro maasai, e logo depois pudemos entender a causa destes sons visualmente; ou então quando sonorizou um único inseto com um som do que poderíamos remeter a uma harmonia entre fauna e flora da região. A apropriação de simbolismos, representações e o próprio uso da música, em si, demonstram como Cee-Roo usufrui da liberdade artística para expressar a identidade cultural do Quênia.

No decorrer do vídeo, a música mantém uma constância rítmica e, ao mesmo tempo, é demarcada pelo movimento e elementos sonoros que conotam essa ideia: o motor dos veículos, a ferrugem da roda do carrinho de mão, o ônibus, o carrossel, etc. Nesta fase sonora, todos esses sons unem-se na melodia com instrumentos musicais e formas de expressão musical humana: palmas, assobio, canto, batuque e passos de dança. A trilha cresce até atingir o que podemos nos referir como clímax sonoro, demarcado por um elemento de alta relevância no meio audiovisual: o silêncio.

O silêncio, no audiovisual, não necessariamente significa a total ausência de som. No caso em análise, ele se manifesta em um momento de redução melódica e rítmica, prendendo a atenção do ouvinte apenas com a emissão de uma frequência grave, a qual é seguida pela reintrodução rítmica de um novo compasso com a batida da caneca com

moedas, palmas, e um coro de crianças em repetição. Este impacto sonoro que separa o silêncio do reaparecimento melódico é denominado por Murray Schafer (2001, p. 74) como “*ictus*”. O *ictus* é uma das técnicas musicais utilizadas na composição de trilhas sonoras para guiar o espectador na narrativa e, assim, exercer um controle sobre sua perspectiva e pontuar quais devem ser os focos de sua atenção.

Eugênio Matos (2014) discute como, da mesma maneira que a reintrodução da música inicia algo novo em cena, a entrada do silêncio também pode ser utilizada para assinalar que algo importante está por vir. Aqui, podemos estabelecer uma ligação poética entre o *ictus* e o que aparece em cena: um jovem pulando em câmera lenta durante a dança dos saltos. A dança dos saltos é uma dança guerreira - um ritual cultural da tribo Masai - que acontece para marcar a passagem dos rapazes para a fase adulta. Esta é a primeira vez no vídeo que o artista volta toda a atenção sonora e visual para este rito, a qual acaba por introduzir, de maneira dramática, um novo ciclo não apenas no significado de sua prática, mas também na fase sonora que precede a peça.

Assim que o jovem volta ao chão, inicia-se um coro de crianças, o qual é acompanhado pelo suave piar de passarinhos e o eco de risadas infantis. Aqui, toda a atenção é voltada para as crianças cantando. De acordo com os apontamentos de Stocker (2013), o comportamento do cantar infantil tem fundamentos em uma protolinguagem, a qual conecta as crianças com o ambiente ao redor e seus respectivos lares. As vozes das crianças cantando como um coro e até mesmo a parte solo do menino entoando um pouco desafinado despertam uma sensação de paz, esperança e alegria; ao passo que comunicam a realidade e parte de uma identidade cultural. É mais uma das tantas manifestações culturais sonoras que Cee-Roo conseguiu captar e transmitir em *Feel the Sounds of Kenya*.

## **5. A composição estética de *Feel the Sounds of Kenya***

Por mais que *Feel the Sounds of Kenya* diga respeito a um trabalho onde a linguagem sonora é protagonista, a linguagem visual exerce uma função complementar de grande relevância estética na obra como um todo. Por tratar-se de uma obra essencialmente musical, a trilha sonora pode ser consumida de forma independente, sem que seja necessário assistir o vídeo para apreciação sonora. A parte visual, no entanto, provê um significado muito mais profundo aos sons da trilha, tornando a experiência do espectador mais completa e interessante. É curioso perceber como normalmente a

linguagem que assume o papel de complemento e apoio no audiovisual é a sonora, com exceção dos casos de videocliques musicais. Aqui, inclusive, não seria inadequado caracterizar *Feel the Sounds of Kenya* como um videoclipe, justamente por se tratar de uma peça musical. Todavia, alguns aspectos acabam por enquadrar a peça também no gênero documentário em sentido lato, o que faz com que a arte de Cee-Roo destaque-se contra a corrente tendência de enfatizar a imagem na liderança narrativa.

Tal como afirma Manuela Penafria (1999), o documentário leva como ponto de partida uma coleção de imagens recolhidas no espaço que dá tema ao filme, e não se obriga ao compromisso de noticiar, explicar ou descrever determinadas situações; mas sim tratar sua temática de maneira essencial. Nas palavras da autora (p. 25, 1999), ao contrário de filmes com teor ficcional, “o documentário oferece-nos acesso *ao mundo e não a um mundo*”.

Em toda obra audiovisual que se enquadra no gênero documentário, a perspectiva dos autores direciona a apreciação do público para determinados aspectos. Neste processo, é colocado em pauta até que ponto o que é mostrado no filme representa a realidade. Metaforicamente falando, aqui é pertinente ponderar sobre o valor representativo que a parte de um todo tem sobre o todo. Isto é, perguntar-se se o valor documental de um filme é perdido por representar apenas partes de uma realidade cultural. Penafria (1999) defende que, uma vez que um material artístico exime-se da responsabilidade de explicar ou descrever todas as vertentes de um mesmo tema, o valor documental das imagens é indiscutível.

O Quênia e sua cultura não resumem-se à obra *Feel the Sounds of Kenya*. O filme não omite e tampouco ofusca outras particularidades culturais que não são trazidas à tona. O que a peça representa é uma fonte de informação sobre alguns comportamentos de uma determinada comunidade; a parte de uma realidade que experienciamos através da perspectiva artística do autor que a registrou.

*Feel the Sounds of Kenya* permite-nos conhecer alguns traços visuais característicos do país, e um dos primeiros a serem apresentados no filme é a pluralidade de cores. Cee-Roo explora o contraste estético entre os tons terrosos e vivos, evidenciando, respectivamente, a contraposição entre as paisagens naturais (ou até mesmo urbanas) e a presença/influência da vida humana. Esse aspecto é evidenciado na *mise en scène* de toda a obra de forma a direcionar a atenção do espectador. Na terceira cena do filme, por exemplo, uma criança está caminhando em direção um grupo de pessoas enchendo barris

de água. Tanto a criança quanto os barris, no enquadramento, são conectados pelo tom de amarelo vivo, que se destaca entre os demais elementos da cena.



Imagem 1: Frame de *Feel the Sounds of Kenya*

Da mesma maneira que o artista consegue direcionar o foco auditivo do ouvinte através das táticas discutidas no tópico anterior, o evidente contraste de cores na *mise en scène* pode ser observado como uma estratégia visual para os mesmos objetivos. A transição de cenas ocorre de maneira rápida no filme como um todo. Em apenas 3 minutos, o espectador se depara com uma grande quantidade de informação não apenas sonora, mas visual também; e para que o público compreenda e absorva a mensagem desejada, o *savoir faire* na apropriação de tais técnicas de edição acaba por fazer a diferença.

Além do trabalho com as cores no *mise en scène*, a transição das cenas e movimentos de câmera conversam com a atividade sonora. A edição é dinâmica e o artista experimenta diferentes cortes e sobreposições de frames para sintonizar as cenas com o ritmo da música. É perceptível como os elementos visuais de cada frame dialogam diretamente com os sons do momento. Não existem coincidências e acasos. Cada imagem e cada som estão posicionados para atuar em conjunto propositalmente, refletindo a liberdade e intenção artística do autor. Em alguns momentos, como no exemplo ilustrado abaixo, o artista repete *takes* com importância rítmica para dar fluxo ao tema sonoro; ao fazê-lo, explora enquadramentos diferentes para dinamizar o filme e enfatizar o efeito.



Imagem 2: Sequência de Frames de *Feel the Sounds of Kenya*

Cada linguagem contribui de uma forma para que a mensagem do filme seja transmitida, e Cee-Roo demonstra valorizar o potencial e possibilidades de cada uma delas ao experimentar o cruzamento e diálogo de suas diferentes propriedades. As cores, *mise en scène* e a melodia; a transição de cenas e o ritmo; o silêncio e a câmera lenta; etc. Separados, esses atributos exercem uma função limitada e diferente da que experienciamos no caso. Juntos, provém sentido, tridimensionalidade e unicidade à peça.

## 6. Considerações finais

*Feel the Sounds of Kenya* foi um projeto desenvolvido com o apoio da IDDEF - uma organização internacional que presta apoio a estudiosos locais e fornece auxílio a Madraças<sup>2</sup> para aumentar a qualidade de estudos islâmicos em todo o mundo. É uma instituição que apoia projetos de assistência humanitária e de sistemas de água. Além da IDDEF, Cee-Roo contou com o apoio do segundo operador de câmera, Dion Gawson, e de equipes formadas por comunidades locais de Nairobi e Malindi.

A importância cultural e relevância humanitária são os principais aspectos que motivaram a proposta desta investigação, justamente por tratar-se de um artista independente em ascensão, que atualmente apresenta seus projetos como espetáculos audiovisuais em cinemas por toda a Europa, bem como valoriza uma maneira ímpar da prática do gênero documentário, ao entender o som como identidade e linguagem de uma nação.

Cee-Roo demonstra uma devoção admirável por países fora do espectro da cultura popular. Além da realização *Feel the Sounds* para o Quênia, o suíço também produziu

---

<sup>2</sup> Palavra de origem árabe que representa uma escola ou casas de estudos islâmicos.

*Feel the Sounds of Senegal*, *Feel the Sounds of Sri Lanka*, entre outros. Ambas as obras caracterizam uma manifestação de solidariedade a países com atual carência de afabilidade, e a disponibilização dos projetos completos no Youtube permite livre apreço por parte do público.

Em *O ouvido pensante*, Murray Schafer (1994, p. 29) cita que “o ouvido não possui pálpebras”. É o único sentido do corpo humano que permanece em alerta o tempo todo. No entanto, costumamos valorizar o mundo ao redor quase sempre com o apoio do que vemos, e não tanto ouvimos. *Feel the Sounds of Kenya* é um exemplo de como o som pode expressar grandes valores e um reflexo cultural de cada nação, assim como palavras e imagens, e confere a importância documental que o registro sonoro pode conceder à humanidade. A obra instiga a reflexão sobre a paisagem sonora que nos permeia e qual a importância estamos dando, de fato, ao que ouvimos. Ouvir é conhecer, é saber, é entender e, por fim, compreender.

### **Referências bibliográficas e filmográficas**

- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios na paisagem sonora portuguesa*. Lisboa: FFMS/Relógio d'Água.
- Carothers, J. (1958). *Culture, Psychiatry and the Written Word*. Psychiatry. Novembro, 1958.
- Cee-Roo (2018). *Feel the Sounds of Kenya*. (Vídeo). Acesso em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_\\_yvrxmpDh4](https://www.youtube.com/watch?v=__yvrxmpDh4)
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: sound on screen*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Chomsky, N. (1957). *About the innateness of a language capacity in the human brain*. Syntactic Structures. The Hague: Mouton.
- Garcia, A. (2007a). *Arte digital*. Revista Idiosincrasia. Acesso em: <http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/4E49550428E77ED60325723D0068CA47?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Entrevista>
- Harrari, Y. (2011). *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. Nova Iorque: Harper.
- Hendy, D. (2013). *Noise. A human history of sound and listening*. London: Profile Books.



- Levitin, D. (2016). *Science of a human obsession. This is your brain in music*. Nova Iorque: Penguin Group (USA) Inc.
- Matos, E. (2014). *A arte de compor música para o cinema*. Brasília: Editora Senac.
- Oliveira, M. (2016). *O excesso de luz e a fragilização do ouvido* In M. Oliveira & S. Pinto (Eds.), *Atas do Congresso Internacional Comunicação e Luz* (pp. 329-336). Braga: CECS.
- Salinas, F. (1994). *O som na telenovela: articulações e receptor*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- Penafria, M. (1999). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos.
- Santaella, L. (2007). *As linguagens como antídotos ao midiacentrismo*. Revista Matrizes, vol. 1, núm. 1 (pp. 75-97). São Paulo: USP.
- Santaella L. (2001) *Matrizes da Linguagem e Pensamento*. São Paulo: Iluminuras.
- Schafer, M. (1977). *Our sonic environment and the tuning of the world. The Soundscape*. Nova Iorque: Knopf.
- Schafer, M. (2001). *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp.
- Stocker, M. (2013). *Hear Where We Are. Sound, Ecology, and Sense of Place*. London: Springer.
- Treasure, J. (2014). *The 4 ways sound affects us*. (Vídeo). Acesso em: [https://www.ted.com/talks/julian\\_treasure\\_the\\_4\\_ways\\_sound\\_affects\\_us](https://www.ted.com/talks/julian_treasure_the_4_ways_sound_affects_us)
- Viegas, R. (2013). Conheça a comunidade na Turquia que se comunica através de assobio. (Post em blog) Acesso em: <https://www.hypeness.com.br/2013/10/conheca-acomunidade-na-turquia-que-se-comunica-atraves-do-assobio/>