

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

UMA ESCUTA DE ARQUIVOS SONOROS DE WILSON DAS NEVES

MARIA CAROLINA CAMPOS RODRIGUES

**RIO DE JANEIRO
2026**

UMA ESCUTA DE ARQUIVOS SONOROS DE WILSON DAS NEVES

Maria Carolina Campos Rodrigues

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Literatura da Universidade Federal do Rio de
Janeiro como quesito para a obtenção do
Título de Mestre em Ciência da Literatura
(Literatura, Cultura e Sociedade).

Orientador: Prof. Doutor Carlos Eduardo de
Barros Moreira Pires

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2006

Uma escuta de arquivos sonoros de Wilson das Neves
Maria Carolina Campos Rodrigues
Orientador: Professor Doutor Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Literatura.

Examinada por:

Presidente, Prof. Doutor Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires — UFRJ/PPGCL

Prof. Doutor Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado — UFRJ/PPGLEV

Profa. Doutora Eleonora Ziller Camenietzki — UFRJ/PPGCL

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2026

CIP - Catalogação na Publicação

C696e Campos Rodrigues, Maria Carolina
Uma escuta de arquivos sonoros de Wilson das
Neves / Maria Carolina Campos Rodrigues. -- Rio de
Janeiro, 2026.
92 f.

Orientador: Carlos Eduardo de Barros Moreira
Pires .
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2026.

1. Wilson das Neves. 2. fita cassete. 3.
gravação. 4. composição. 5. paisagem sonora. I. de
Barros Moreira Pires , Carlos Eduardo, orient. II.
Título.

Uma vez perguntei para o João Gilberto: ‘pô João, você fica aí nessa solidão... Como é isso de viver sozinho, você e o violão?’. E ele levou um tempo pra responder e falou: “ouça seus barulhinhos”. E desligou o telefone. A partir daí comecei a ouvir os meus barulhinhos – e não é tão solitário assim.

Jards Macalé

Agradecimentos

Agradeço a Jorge Helder e Rosa Maria, meus maiores amigos e incentivadores, pelo imenso prazer de tê-los como pais. Aos meus irmãos, João Pedro e Lucas Campos, por me mostrarem os caminhos para se aprender com os mais novos. Agradeço ao Thiago pelo apoio, carinho e cuidado de sempre, além da constante escuta amorosa de todos os delírios. À minha avó Francisca pela ternura silenciosa em meio a tantos outros mais de 35 netos. Ao tio João Maria, que sempre me desejava bem. Ao Octavio Alexandre pela acolhida tão paternal.

Agradeço ao Saul Gabriel pela grande amizade fraterna, parceria e pensamentos inquietos diários. Agradeço também a todos os amigos que, de alguma forma, acompanharam esse trabalho: Thais Aguiar, Julia Valente, Maria Kelliane, Jacilene de Jesus, Emily Almeida, Juliana Motta, Luiz Felipe Roque, Leonardo Duarte, Gabriele Roza, Augusto Melo Brandão, Gabriel Simas, Tábata Porto, Marcelo Issa, Julie Wein, Maurício Ribeiro, Vitor Cabral, Paulo Vitor, Stefany Mirelle, Maria Luiza Sumiensi e sua família.

Ao Colégio Pedro II pela formação primeira que tanto marcou o meu olhar. Agradeço à Ciça pela escuta fundamental. Ao Saulo Vignoli, meu professor de música, pela paciência e alegria com que me ensina. À Claudia Chigres, cujas aulas ressoam aqui nessa escrita. Ao Frederico Coelho, amigo professor ou professor amigo, pelo incrível diálogo ao longo dos anos, pela atenção cuidadosa e por ter aberto meus caminhos e pensamentos para a pesquisa musical.

Para fazer esta pesquisa, precisei do apoio de Alexandre Segundo, que me concedeu acesso aos áudios. A ele também meus agradecimentos. Aos músicos de Chico Buarque: Chico Batera, Luiz Claudio Ramos, Bia Paes Leme, Jurim Moreira, Marcelo Bernardes, João Rebouças, além do próprio Chico, de Ricardo Tenente Clementino, Vinícius França, Mário Canivello, Vadinho e Rogerinhos. A eles, pela convivência afetuosa e histórias contadas. Foi a partir desse meio que Wilson das Neves tornou-se tão presente em minha vida.

Quero agradecer aos membros da banca: a professora Eleonora Ziller e ao professor Marcus Rogério Salgado, que gentilmente toparam participar deste processo.

Por fim, um agradecimento especial ao meu orientador Carlos Pires, cujo apoio sereno e presença constante fez esse bonde andar.

RESUMO

Esta dissertação investiga um conjunto de registros sonoros domésticos do baterista, cantor e compositor Wilson das Neves, preservados em fitas magnéticas e posteriormente digitalizados. Trata-se de gravações que trazem seu processo de composição. A proposta é de elaborar uma reflexão situada sobre a própria escuta desses materiais, sobre como construo caminhos de caracterizações sonoras e, a partir disso, traçar especulações sobre os gestos de criação musical do artista. Desse modo, canto, assobio, chiados, marcas do corpo, do gravador, da casa e da cidade são articulados em uma trama sonora que envolve som, performance, memória, documento, sentido, imaginários, humores etc.

A escrita aqui não busca decifrar um significado oculto, e sim acompanhar os efeitos produzidos pela audição reiterada, pensando na dificuldade de nomear e descrever o que se ouve como parte constitutiva do próprio trabalho crítico. Ao explorar essa ponte entre língua e som, a pesquisa propõe que descrever é também criar hipóteses, aproximar regimes sensoriais distintos e transformar a escuta em método. Assim, o estudo desloca o foco de uma reconstrução factual do processo composicional para uma investigação sobre como o ato de ouvir pode gerar pensamento, imaginação e conhecimento sobre a música.

Palavras-chave: Wilson das Neves; fita cassete; gravação; composição; paisagem sonora.

Abstract

This dissertation investigates a set of domestic sound recordings by the drummer, singer, and composer Wilson das Neves, preserved on magnetic tapes and later digitized. These recordings document his compositional process. The aim is to develop a situated reflection on my own listening to these materials, on how I construct pathways of sonic characterization and, from them, trace speculations about the artist's gestures of musical creation. In this way, singing, whistling, tape hiss, marks of the body, of the recorder, of the house, and of the city are articulated into a sonic fabric that intertwines sound, performance, memory, document, meaning, imaginaries, moods, and so forth.

The writing does not seek to decipher a hidden meaning but rather to follow the effects produced by repeated listening, treating the difficulty of naming and describing what is heard as constitutive of the critical work itself. By exploring this bridge between language and sound, the research proposes that description also creates hypotheses, brings distinct sensory regimes into proximity, and turns listening into a method. Thus, the study shifts the focus from a factual reconstruction of the compositional process to an investigation of how the act of listening can generate thought, imagination, and knowledge about music.

Keywords: Wilson das Neves; tape; recording; composition; soundscape.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. A MÁQUINA FALA	14
3. O ESCRITÓRIO SONORO	38
4. WILSON DAS NEVES	66
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
7. DISCOGRAFIA CITADA	91

INTRODUÇÃO

L.B.

- (...) foi através de Eisner que eu primeiro compreendi até que ponto a ligação de um escritor com a música pode ser completamente diferente e estranha. Sabes, nunca me poderia ter ocorrido pensar em montes e em Beethoven ao mesmo tempo. De todas as artes, a música situa-se numa região muito especial, absolutamente sem qualquer significado e iluminada pela sua própria estrela (...), sem qualquer significado que não seja a própria música, um significado em termos de música, não em termos de palavras exclusivamente próprias de uma atitude mental diferente.

P.L.

- Será que nós estamos empenhados num estudo sobre o significado do significado?

I.M.N.

- Espero, sinceramente, que não!

L.B.

- Se calhar, estamos. Vejamos: ao fim e ao cabo, que significa um grupo de *palavras*? Por exemplo: “Ela inclinou a cabeça e ofereceu-lhe os seus lábios num abandono”...

(...)

P.L.

- Mas, *que quer isso dizer*? Significa uma ação, uma verdadeira ação. E isso implica uma reação evidente. Há, em nós, um certo lado físico que reage a esta dúzia de palavras deliciosas. E que, do mesmo modo, reage também a uma frase musical — digamos, às frases bem delineadas do *Liebestod*. Assim, o elemento físico que reage num dos casos é o mesmo elemento que reage no outro, não é verdade? Portanto, os significados de ambos são idênticos — tanto quanto significado é o que tu, como ouvinte, *adquires* depois da audição.

(...) - Tens que admitir que há uma relação definida entre o significado de um pôr de sol e um prelúdio de Chopin, entre a Mona Lisa e o Livro de Ruth, entre...

L.B.

- Relação, sim, mas num sentido crítico absoluto. No entanto, daí, não se pode concluir que eles signifiquem a mesma coisa.

P.L.

- Evidentemente que se conclui isso mesmo! Ora supõe o pôr do sol e o prelúdio. Podemos fragmentar os seus significados em certos termos abstractos, como calma, vastidão, *sostenuto*, movimento suave, colorido, imperceptíveis mudanças de cor, etc. Todos estes termos se podem aplicar a ambos, não achas?

L.B.

- Mas, o prelúdio não *significa* calma, cor, ou o resto. Talvez sugira. Aquilo que *significa*, é puramente musical.

P.L.

- E significa o quê?

L.B.

- Se as palavras o pudessem ter dito, então porque é que Chopin achou necessário dizê-lo através dos sons? É claro que eu podia tentar articular com palavras o significado musical de um prelúdio, mas isso não teria interesse! Ora vejamos, se é que ainda tens paciência: se uma nota em tempo fraco e prolongada no registo médio (como a corda *Lá* do violoncelo) subir uma oitava, o seu significado é subitamente dado pela entrada do acompanhamento, que consiste numa série de acordes perfeitos, em Mi-menor, repetidos com insistência, por cima dos quais uma linha melódica cheia de cromatismo e muito sustentada, vacila, quase que lacrimojante, entre o Si e o Dó, enquanto uma voz intermédia, no acompanhamento, vem aumentar com suspensões e *appoggiature*, este sentimento de dor e de lassidão...

P.L.

- ... ou, então, porque é que tantos compositores dão títulos às suas obras? Se tens razão, afinal é impossível uma peça musical ter algum significado de carácter não-musical. Muitíssimo bem! Mas, então, temos que banir da história da música Berlioz, Strauss, Schönberg, Hindemith...

L.B.

- Mahler, Copland, Monteverdi...

P.L. (triunfante)

- E Bernstein!

(...)

L.B. (ganhando tempo)

- Quer-me parecer que pretendes saber como é que eu posso seguir uma linha de raciocínio tão abstrata, nesta minha maneira especulativa de apreciar a música, quando, por outro lado, escrevo peças com nomes e implicações filosóficas ou qualquer coisa assim parecida. É isso?

P.L.

- Razoável, é quase isso. Não é que tu sejas um abstrato furioso — como tu te gabas! Apenas, parece-me suspeito que insista sobre uma tal pureza de raciocínio acerca da música e que não lhe ligués nenhuma quando a escreves. Um esnobismo intelectual, chamo eu a isso. Da mais baixa extracção.

(...)

Então, está bem. Creio que estás a sugerir que os sons são opacos e as palavras transparentes, não é assim? Por outras palavras: que, quando lês um jornal, não consideras as próprias palavras como um meio artístico; que o título «Maníaco Mata Seis Menores» transmite um certo conceito mas não adquire, perante o nosso consciente, qualquer valor especial, digo bem?

L.B.

- Sim, senhor.

P.L.

- ... Mas que, quando essas mesmas palavras estão nas mãos de um artista, um poeta por exemplo, elas podem adquirir um valor próprio, para além da simples imagem mental que exprimem; que palavras como 'estrela', 'séria' e 'resoluto', nas mãos de Keats, tornam-se definitivas por si próprias bem como pela ideia que representam; e que, tornando-se assim, elas são menos transparentes, mais opacas, mais como notas que existem basicamente em função de elas próprias e não em função de qualquer ideia representativa precedente. Concordas comigo?

L.B.

- Sim, senhor.

P.L.

- ... Que, levadas ao extremo, as palavras assim tratadas podem tornar-se quase completamente abstratas, como nas mãos de uma Gertrude Stein. Se este extremo tem ou não algum valor literário, isso está fora de questão. O fato relevante é que as palavras têm, à partida, uma função representativa e são transparentes. E que as notas têm, na sua origem, uma função abstrata e são opacas. E que, mais ainda, tal como as palavras podem afastar-se dessa função original para um ponto intermédio de quase-abstracção, como em Joyce, também as notas musicais podem afastar-se do seu habitat natural para um terreno médio da sua significação, como na música programática, no drama musical, na música de fundo e em outros gêneros semelhantes. Estás a compreender?

L.B.

- Sim, senhor, mas...

P.L.

- Deixa-me, pelo menos, acabar esta tirada. Assim, existe, afinal, um terreno comum de encontro entre o escritor e o músico e nenhum deles tem motivos para, ou o direito de, se agarrarem fanaticamente a uma noção de pureza, perfeitamente *snob*. Se acrescentarmos a tudo isto a capacidade humana que nos foi dada por Deus para permitir esta associação, então não encontro motivos para que se critique, sem razão, esta fantasia de um simples Poeta Lírico se permitir, um pouco sentimentalmente, fazer uma metáfora acerca de montes e de Beethoven. Admito que a parte final da *Quinta Sinfonia* de Sibelius, num sentido mais técnico, seja apenas uma singular sucessão de acordes, compostos com uma determinada intenção sonora, produzindo o efeito de um... bem, de um final de discurso. Mas eu tenho todo o direito de *ver* um magnífico nascer do Sol quando ouço esses trompetes iluminando o céu com os seus raios sonoros alaranjados, e o mesmo sucederia contigo se repousasses um minuto e esquecesses os teus tratados. E disse.

(...) Eu ainda aqui fico mais um bocado na companhia destas estrelas fantásticas. Olha para elas! Olha para elas! Não são puro-Buxtehude?...
(Verão, 1948) (BERNSTEIN, 1959, 32-39).

O diálogo¹ encena uma tensão sobre estética musical: a defesa da música como forma autônoma — “puramente musical”, refratária ao que se pensaria como significação extrínseca — e a insistência na experiência de suscitar imagens, ações e estados afetivos. Entre uma posição e outra delinea-se uma questão que atinge a própria possibilidade de dizer aquilo que se ouve. Como relacionar a experiência sonora à língua? Como falar do som?

Essa pergunta não surge como formulação teórica prévia, mas como efeito direto do encontro com o material que analiso nesta pesquisa, um conjunto de registros sonoros com processos de composição do baterista, cantor e compositor Wilson das Neves (1936—2017).

Diante das gravações, pensava que somente depois que respondesse àquele questionamento poderia de fato elaborar categorias de pensamento e, assim, começar a pesquisa. Porém, ao longo dos áudios, tornou-se evidente que a dificuldade de nomear o que escuto não constitui um obstáculo externo ao trabalho, algo a ser superado antes de sua realização, mas o próprio movimento que o põe em marcha.

A experiência reiterada da audição revelou que a pesquisa já estava em curso precisamente nesse esforço de aproximação. A pergunta tornou-se, então, um princípio organizador da minha escuta, o que resultou em um deslocamento do gesto crítico de uma tentativa do domínio da explicação para o da experimentação.

Latidos, carros, aviões, passos, mãos, chiados, vento, chuva, voz, canto, assobio, a máquina, o homem, a rua, o tempo. Tudo torna-se matéria a ser descrita. E, a partir dessa tentativa, procuro pensar em como os sons poderiam me dar pistas especulativas sobre o processo de composição de das Neves. Assim, escrever sobre esse material implica uma operação de aproximação entre regimes sensoriais e áreas de estudo distintas.

Se existe um “terreno comum de encontro” entre quem escreve e o músico, este trabalho propõe explorá-lo pensando que os áudios são simultaneamente documento, performance, memória, presença, som.

Os modos pelos quais surgiria a escolha vocabular deveria acompanhar a conjugação entre som e sentido. Assumo, desse modo, uma postura próxima a de José Miguel Wisnik, em que o som participa de uma trama simbólica, histórica, sócio cultural, cognitiva, afetiva,

¹ É possível pensar que esse diálogo tenha sido criado por Leonard Bernstein, pois o capítulo do livro no qual está inserido chama-se *Conversações Imaginárias*. E o nome desta conversa é “Cena 2 — Que queres dizer com a palavra “significado”?”. L.B. evidentemente refere-se a Leonard Bernstein, P.L. é a abreviatura de “Poeta Lírico” e I.M.N., de “O Irmão Mais Novo”.

corpórea e a escrita não escaparia de uma certa relação de imaginários coletivos. “O prelúdio não significa calma, cor, ou o resto. Talvez sugira” (BERSTEIN, 1959, p. 35) ou eu o receba assim a partir de convenções e contextos que levantem essa sugestão.

Penso nos registros sonoros de modo que a voz, o assobio, os sons do ambiente, as marcas do corpo de das Neves e do gravador se apresentem como elementos indissociáveis. Tudo compõe um acontecimento acústico de um instante do passado, ou seja, toda a cena dá-se, de certo modo, no invisível.

(...) ele (o som) é um objeto diferenciado entre os objetos concretos que povoam o nosso imaginário porque, por mais nítido que possa ser, é invisível e impalpável. O senso comum identifica a materialidade dos corpos físicos pela visão e pelo tato. Estamos acostumados a basear a realidade nesses sentidos. A música sendo uma ordem que se constrói de dons, em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real (...) (WISNIK, 1989, p. 28).

Aqui tudo se entrelaça nesse campo invisível: a voz, a performance, a tecnologia. É diferente do que teria acontecido se ele tivesse escrito as composições em partituras, já que aqui tenho acesso à música e, por isso, posso escutar também o contexto sonoro em que ela se deu e como surgiu.

As gravações analisadas nesta pesquisa encontram-se preservadas em fitas magnéticas analógicas, nas quais o tempo deixou marcas audíveis e materiais. O conteúdo das fitas alterna entre músicas cantadas, assobiadas, comentários, registros de transmissões de partidas de futebol, gravações de gravações de discos lançados comercialmente, conversas com o bisneto, registros preparados para serem enviados a outros artistas. Nesta pesquisa, foco em algumas das fitas que trazem os seus processos de composição. Ao todo, tenho 138 arquivos de áudio digitalizados. Eles estão nomeados da seguinte maneira: F(número)(letra A ou B). A letra F indica “fita”; o número se deu de modo arbitrário, pois não tenho como ter acesso à informação sobre quando cada fita teria sido gravada para construir uma sequência de organização cronológica; e a letra indica se trata-se do lado A ou B da fita. Portanto, tenho em mãos o que seriam 69 fitas cassetes digitalizadas. Cada lado traz, em média, trinta minutos de gravação — às vezes mais, às vezes menos.

Nas fitas que trazem os processos de feitura de músicas se dão assim: ele inicia uma gravação, canta ou assobia e assim que termina de entoar a melodia ou parte dela, costuma falar “ô sorte” e para de gravar. Logo em seguida, separados por breves segundos *chiadísticos*, esse processo surge novamente: expõe a música e para a gravação. Então, cada uma dessas fitas é composta por diversos pequenos instantes. Às vezes por volta de cinco minutos, às vezes três. Isso implica dizer que há a possibilidade de as gravações tanto serem feitas logo

em sequência quanto por um tempo espaçado de pausa, dias, semanas, meses. Desse modo, o lado A e B não necessariamente foram em uma espécie de continuidade. Porém, é difícil fincar alguma hipótese com firmeza, pois, inclusive, pequenas variações sonoras podem indicar não um intervalo temporal, mas uma mudança da configuração do ambiente, como um ventilador que teria sido ligado, um mudar de cômodo na casa etc.

As fitas oferecem uma constelação de instantes que podem ser vistos como autônomos (ou não), cujas relações permanecem em grande parte opacas. A escolha sobre quais áudios eu iria trabalhar encontra critérios também na ausência de datas e na própria heterogeneidade do material.

*

Das Neves era meu padrinho. Fui levada a sua casa no Jardim Guanabara, na Ilha do Governador, em quase todos os finais de semana da minha infância. Também convivía com ele em shows, camarins e ensaios. Adentrei, então, a sua intimidade, via as fitas cassetes guardadas em gavetas no armário.

Depois da sua morte em 2017, o produtor e empresário Alexandre Segundo (que já havia feito *O samba é meu dom*, documentário biográfico sobre Das Neves), tornou-se o portador desse material e, com algumas parcerias inéditas encontradas, fez o projeto *Senzala e Favela*, que consistiu em um disco e um show lançados em 2023. O trabalho contou com a participação de amigos do baterista, cantor e compositor, como Chico Buarque, Áurea Martins, Ney Matogrosso, Cláudio Jorge, Emicida, Marcelo D2, BNegão, Pretinho da Serrinha, Moacyr Luz, a Velha Guarda do Império Serrano, João Rebouças, Jorge Helder, Marçalzinho, Zero e Nina Becker.

Fiz parte da produção e comunicação desse trabalho e, assim, descobri que poderia ter acesso à audição das fitas, já que haviam sido digitalizadas. Em seguida, Alexandre Segundo autorizou-me a trabalhar com esse material no mestrado e me concedeu acesso aos áudios.

CAPÍTULO 1 — A MÁQUINA FALA

A gente escreve o que ouve, nunca o que houve.

Oswald de Andrade

Começo a escutar as fitas e há uma diversidade de chiados. Um deles é persistente, impõe força não por se posicionar à frente de outros sons que foram captados, mas justamente pela constância e estabilidade. É como se ele dominasse, porém dominasse o fundo — todo o resto que poderia ser fundo mistura-se a ele —, tornando-se não uma parede, mas uma cama sonora, um piso, para os outros sons registrados. Na verdade, tratando supostamente de forma objetiva e não sensorial impressionista (isto é, a partir de uma conjugação física e não do que percebo na escuta, a partir do que está invisível para os meus ouvidos), pode ser pensado como uma parede com relação ao que silenciou, ao que não permitiu que fosse gravado, estabeleceu um limite físico para a quantidade de informações que poderiam ser captadas.

Ele se assemelha ao som de uma chuva que se mantém sem aumentar ou diminuir as suas características quanto ao vento, quantidade de água, tamanho das gotas, velocidade da queda e distância. É um som que não varia de volume e timbre. É como uma linha reta na horizontal, que pode trazer a sensação de um leve movimento na vertical pela associação à imagem da chuva. O som desta é identificável pela sua textura granulada, resultado da justaposição caótica e em alta velocidade de inúmeros micro-eventos sonoros (a queda de cada gota), que se fundem em um espectro contínuo. Não há distinção sonora entre as gotas, é uma massa que se tensiona, se bate e se chacoalha ao mesmo tempo em que caminha.

Essa pesquisa pressupõe um exercício de imaginação: o ouvinte não estaria na rua, sendo molhado ou se protegendo com um guarda-chuva. Também não estaria em uma casa coberta por telhas de amianto ou de zinco, que atuam como um amplificador do som, que o reverbera e torna-o mais agudo, agressivo, com cada gota com uma individualidade latente como se os pingos fossem maiores e mais densos do que realmente são. Esta configuração torna o rumor da água dominador do primeiro plano. Talvez dizer que o som pareça com o de chuva, portanto, possa ainda ser um pouco vago. Então, esse debate poderia girar em torno também do ambiente onde as gotas caem, sob quais condições e onde o ouvinte estaria posicionado.

Acredito que, nesse caso, posso imaginar que parece o som de chuva de quando o ouvinte está próximo à janela de um apartamento, e o chiado surge como plano de fundo, com os baques das gotas ressoando mais indefinidos. É quase como se a chuva estivesse próxima,

mas do lado de fora, parte da vida comum, pública. Por outro lado, apesar dessa dinâmica de distanciamento, paradoxalmente pode-se pensar que ela também adentra a intimidade (e não a intimidade que a adentra) pela janela, cujo vidro — fazendo aqui o caminho de perseguir uma comparação visual para se pensar no auditivo — funde a imagem exterior sobreposta ao interior. Essa configuração matiza uma ideia para a própria janela, que pode ser divisória e aglutinadora simultaneamente, e, por consequência, também matiza uma ideia para o que é visto como de dentro e de fora. Desse modo, a chuva pode estar no interior — de certa forma intimamente — pela presença fantasmática do som.

Apesar do domínio do fundo, a atenção ao chiado pode ser feita até mesmo de forma distraída. Não precisaria ter os ouvidos como os olhos do narrador do *Homem da Multidão*, vidrados nos passantes. Essa escuta não precisa ser, então, como Walter Benjamin diz sobre o texto de Edgar Allan Poe, “algo como uma radiografia de um romance policial” (BENJAMIN, 2006, p.38).

O ouvinte não se torna detetive no sentido rotineiro, pois não precisa perseguir ou sequer ter uma vigia atenta ao som. Este, quando percebido, vem apesar das vontades, das habilidades de desvendamento, de decifração, de construção narrativa, de curiosidade. Torno-me quase um flâneur às avessas. É como se, uma vez percebida, a multidão adentrasse as vistas do narrador mesmo se ele fechasse os olhos, mesmo se estivesse olhando-a de esguelha, mesmo se estivesse focando em uma garrafa sobre a mesa tendo os passantes ao fundo. Nunca veria o velho sumir por aí, pelo contrário, é como se, em um movimento confuso e sem lógica, enquanto o narrador estivesse de alguma forma atento a ele, o velho passasse a persegui-lo. A não ser com uma ressalva, em que a ausência seria produzida pelo próprio hábito da sua presença, como direi a seguir.

O som do chiado é tipo um mantra radicalizado, repetitivo nas suas pequenas partículas, que inebria — ou, dependendo da escuta, tortura, fadiga, até deixar de ser percebido. Pelo contato prolongado, a sensibilidade a ele parece modificar-se. Ele segue lá, mas é quase como se a atenção se acomodasse e assentasse às suas características até tornar-se tal qual um chão (para ficar dentro da imagem primeira) e, abusando de limites metafóricos aqui, desaparecer. Mas, assim que o chiado para de soar na fita, percebo sua ausência — e reparo que não prestava mais atenção nele quando ainda estava vivo, como se a sua ausência revelasse a presença e a minha comodidade ou adaptação a ela.

Às vezes, quando retiro os fones de ouvido, ele continua ressoando em uma espécie de desejo delirante de presença. Feito a chuva, que invade a casa pelo som, o som invade o meu corpo mesmo sem precisar estar ressoando materialmente. Em outras palavras, passo a

produzi-lo ao mesmo tempo em que o escuto, como se eu continuasse vibrando ilusoriamente os ecos “chiadísticos”. A força da perenidade torna-o feito algo inescapável até mesmo no seu silêncio. É preciso acalmar os meus ouvidos de não haver mais a segurança daquela linha reta na horizontal e ir desapegando dela aos poucos em um *fade out* fictício em oposição ao corte brusco da fita. Algo que sustentava o espaço sonoro se retira, e o corpo precisa reorganizar-se diante desse vazio recém-instaurado.

No livro *Ho-ba-la-lá: à procura de João Gilberto*, Marc Fischer refere-se a esse efeito quando descreve a primeira vez que escutou um disco do músico.

Dois minutos e dezessete segundos depois, fim, acabou-se. Antes que começasse a faixa seguinte, Toshimu devolveu o braço do toca-discos à posição de repouso, voltou para a mesa, abriu uma cerveja e remexeu sua sopa de macarrão gelada. Mas claro que não era o fim. A música seguia preenchendo o espaço. Havia se juntado aos objetos, ao ar, a nós (FISCHER, 2011, p.22).

Esse som-espectral que persiste mesmo quando termina, parece grudar, aderir às superfícies, alterar o estatuto do espaço. Entre o fim material e o fim perceptivo constitui-se uma zona ambígua de uma vibração-passado que torna-se habitável. É um efeito que não se esgota na materialidade vibratória do som, mas que parece deslocar-se para uma outra ordem de persistência. De forma aproximada, Amiri Baraka disse de uma música que ia “balançando as paredes daquele lugar (...). Era uma música alucinatória, dissolvendo corpos... ascendia e lá ficava (...)” (LeRoi, 2023, p. 168). Outros autores também refletem sobre esse efeito, como o conhecido estudo de Schafer (2001).

*

O chiado é sinal da materialidade das ações do corpo dessa máquina analógica: é a sua fala sendo articulada. Trata-se de um murmúrio que convoca o ouvinte à própria existência do aparelho. Assim, pode-se pensar que é inerente ao gesto operacional uma certa autorreferencialidade: enquanto há gravação, há ruído, porque há gravação. É como se Wilson das Neves não fosse o único com a possibilidade de ser responsável pela quebra da quarta parede nos registros, a própria ação maquínica já faria isso ininterruptamente. O ruído explanaria, portanto, que a gravação é uma gravação. Afirmar isso pode soar estranho pela obviedade, afinal, se escuto o registro, é evidente que não há incertezas quanto a ser uma gravação. Não consigo pensar em qualquer contraposição ao que foi dito. Porém, é necessário dizer que está convencionada e bem estabelecida a prática da escuta feita a partir de uma percepção distraída da ideia de que há ali edições, máquinas, cabos, plugs, microfones,

captadores, um espaço com acústica própria, músicos com corpos e seus humores — máquinas e mãos que trabalham. Ou seja, o que se espera, dentro de um espectro de naturalidade, é ouvir uma gravação e não pensá-la como uma gravação.

Recorrentemente, na produção musical, as técnicas de registro sonoro estão dispostas em uma dinâmica que oblitera a noção de estúdio. Desse modo, há uma espécie de invenção do espaço em que a música é gravada. Isso traz configurações específicas no que diz respeito aos hábitos de escuta e destes com os profissionais envolvidos, o processo de gravação, as máquinas, o tempo, o espaço e a impressão de real.

Na recepção da escuta desse tipo de gravação, não haveria cabines, aquários e isolamento acústico. Presentificar um estúdio pode ser um delírio justamente pela recorrente falta de indicações auditivas da sua existência. A espacialidade sonora dos instrumentos, por exemplo, é comumente reconfigurada em etapa posterior à captação, não costumando corresponder à disposição que se deu no momento do registro. Um instrumento pode ser gravado em uma cabine isolada, enquanto outro está em ambiente distinto. Há metros de distância e paredes de isolamento acústico que os separam. Pode haver ainda horas — ou mesmo dias, anos — de intervalo; bairros, cidades e países diferentes também podem ser lugares da gravação de uma única música. No entanto, no resultado final, a mixagem é organizada de modo a fazer com que os instrumentos soem como se compartilhassem o mesmo espaço e instante, lado a lado².

M. Katz disse que essa habilidade de manipulação pode ser vista como uma maneira de “transcender as limitações humanas” (KATZ, 2004, p. 41), algo que já estaria, de certo modo, na gênese da ideia de registro sonoro, pelo caráter basilar de deslocamento do som do tempo e do espaço de origem. É como se pudesse, então, expandir o próprio processo de registro, sendo possível unir diversos aqis e agoras — uma gravação comercial pode ser (e geralmente é) fruto de uma temporalidade e espacialidade disjuntiva.

Há uma impressão de real que se ancora na promessa de alta fidelidade entre o que

² É um deslocamento de pensamento que envolve todo o ambiente do estúdio: o lugar e os seus equipamentos são um “instrumento em que o som é produzido e não reproduzido” (HENNION, 1981, p.155). Tal perspectiva encontra ressonância no pensamento de Mário de Andrade em seu artigo “História da Música”. A época, ele tratou da performance do fonógrafo como um instrumento como qualquer outro, por ter uma “sonoridade toda especial”, capaz de produzir “timbres diferentíssimos” (ANDRADE, 2010 [1930], apud DINOLA, 2024, p. 115) — não sendo apenas o veículo de transposição, mas também gerador, colocando em jogo a noção da máquina como mediador. “O fonógrafo, possuindo técnica própria e que, no caso, é mecânica e possuindo timbre especial que lhe pertence particularmente, é um instrumento como qualquer outro, passível portanto de adquirir especialização. Músicas para fonógrafos, como existem músicas para pianola” (*idem, ibidem*). A ideia também é seguida por Dinola ao dizer que ele “é “animado” pelos sinais gravados, que o “atravessam, assim como um instrumento se faz vibrar pelos movimentos que lhe são aplicados” (DINOLA, 2024, p. 115).

teria sido captado e o que se ouve. A experiência tende a ser percebida como acesso transparente a uma performance pretérita, como se o registro funcionasse como janela para um acontecimento sonoro originário. No entanto, esse “real” não é dado, mas produzido na confluência entre hábitos de escuta e padrões estéticos consolidados no interior de uma cadeia produtiva. O estúdio, nesse sentido, não é apenas espaço de registro, mas laboratório de criação de verossimilhanças internas às músicas: fabrica simulações plausíveis, coerentes aos ouvidos. O que se percebe como fidelidade, portanto, não se define por uma exata correspondência a um evento primeiro, mas pela construção eficaz da ideia de exata correspondência.

Sob esse regime perceptivo, talvez possa ser diluída a distinção entre “música executada em tempo real” e “música gravada”: esta última sendo frequentemente tomada como extensão disponível da primeira, como se o registro apenas deslocasse no tempo algo que teria acontecido integralmente antes. Qualquer sinal que exceda o horizonte de expectativas da escuta — isto é, que exponha de modo demasiado evidente a dimensão técnica — pode ameaçar essa ilusão. Curiosamente, porém, alguns desses sinais já foram absorvidos pela própria gramática sonora contemporânea: timbres maquínicos ou robotizados, por exemplo, outrora marcadores de artificialidade, integram hoje o repertório do “naturalizado” e já não produzem estranhamento e, por isso, não rompem a quarta parede. O que desestabilizaria não é a manipulação em si, mas a sua irrupção fora do pacto estético partilhado em um grupo. Quando isso se torna excessivamente audível, supostamente romperia-se a experiência de que aquilo que se escuta seria uma performance contínua. Quando não se trata de casos como os de samplers e remix, ouve-se sem pensar na possibilidade de que uma nota poderia ter sido afinada, cortada, copiada, colada em outra frase, que foram feitas edições, sobreposições, tratamentos, equalizações, reorganizações de dinâmicas, reverberações que erigem arquiteturas inexistentes, embora imediatamente reconhecíveis no imaginário coletivo — como o eco de uma catedral. A impressão é a de que tudo se deu como é escutado, de forma praticamente orgânica.

É quase como um pacto de verossimilhança ficcional — que diz respeito a uma organização do som para torná-lo crível. Acredito que o som que escuto se deu tal e qual sem que eu tome consciência dessa crença. Frederico Coelho, no livro *Infraturas*, defende que a estética sonora mais recorrente na música popular brasileira é a que forja uma pureza acústica, um lugar neutro sem intervenções digitais e eletrônicas e questiona

pode o técnico falar? Ou ele é mera abstração sem corpo na ideia naturalizada de que uma música gravada é como um trabalho de Deus, sem corpos ao redor manuseando

botões, medindo alturas, editando canais? (COELHO, 2025, p. 146).

Feito um trabalho sagrado, se estiver usando fones de ouvido, a gravação não circularia a minha volta, mas já brotaria diretamente na cabeça, uma aparição auditiva, como se minhas sinapses pudessem produzir músicas com instrumentos diversos, surpreender a mim mesma com vozes, melodias, harmonias, timbres, ritmos, combinações que nunca ouvi antes. E ter aquilo privado e solitariamente emanando do interior do próprio crânio. Falando assim, a música na cabeça parece um quadro psicótico de alucinações sonoras, um milagre ou uma prática mística. Mas ela é algo mais concreto, não é também uma metáfora, é uma experiência empírica: dou play em algum dispositivo e ele automaticamente transforma a mim em uma caixa (ou câmara) acústica através de transdutores minúsculos que conduzem vibrações diretamente aos meus ouvidos, configurando a percepção espacial em que a música não me circunda ou inunda. É interna e não imersiva. É íntima e não comunitária. A interiorização extrema da fonte dissolveria o horizonte externo; já não haveria distância entre sujeito e som, porque o sujeito se converte em esfera sonora — o lugar da gravação, nessa conjuntura, talvez seja o meu corpo, um espaço-cabeça. Se o pacto fosse quebrado, ela poderia voltar a brotar de uma ideia de estúdio?

São recorrentes os relatos de incômodos que surgem no momento em que são escutados esses sons, percebidos como fraturas — o que significa que tomar consciência da ficcionalidade pode não ser ainda muito bem vista. O estúdio deve aparecer pela sua ausência, um silêncio profundo. E retirar a ideia de estúdio inclui também retirar qualquer resquício da ideia de processo.

Ainda pensando sobre o lugar para além da minha cabeça e de uma abstração de ausência (abstração, porque seria como se a gravação pudesse se dar em um vácuo), como disse com relação à simulação do espaço de uma catedral, mesmo quando há um espaço, ele é uma invenção, uma fabulação técnica³. Por exemplo, as palmas de um show em um registro “ao vivo” são submetidas ao escrutínio do técnico e do produtor que fazem escolhas quanto ao

³ Isso pode soar curioso e contraditório se for escutado em fones de ouvido. Muitas vezes, em uma catedral, o ouvinte é rodeado pelo som reverberoso. Murray Schafer escreve que, em igrejas normandas e góticas, o ouvinte não estaria diante de uma fonte sonora clara e localizada; ele estaria rodeado, envolvido pelo som. As paredes e o piso produziram um tempo de reverberação bastante longo e refletiram os sons de baixa e média frequência discriminando-os em relação às altas frequências. O resultado seria a dissolução da fonte sonora. Em um canto gregoriano, por exemplo, as vozes não parecem emanar de um ponto fixo, mas impregnar o edifício inteiro. A falta da circunscrição espacial faria com que o som, rodeando o público, fortalecesse a ligação entre o indivíduo e a comunidade (SCHAFFER, 2001, p. 171).

Se, nesse contexto arquitetônico, o espaço sagrado envolvia o corpo coletivo, o espaço-cabeça produzido pelos fones de ouvido torna a experiência privada. Ou seja, se a gravação deseja criar um espaço como o de uma catedral tal qual se tem no imaginário, como faria para se dar transmitida por fones de ouvido e criar uma percepção imersiva e não interiorizada? Como configurar algo que seria ao mesmo tempo privado e coletivo?

volume, duração, timbre, intensidade, reverb e localização espacial. Antes, inclusive, passam ainda pelo filtro das características de captação das máquinas. Dito isso, não pensar, não ouvir ou conseguir no máximo especular sobre o processo não seria uma falta de habilidade ou de atenção do ouvinte, mas um efeito da simulação fabricada.

Frederico Coelho postula que Gilberto Gil, em algumas gravações, brinca com essa prática. Gil traria a ideia de que o processo da artesanaria com a tecnologia musical não deveria ser extirpado, mas ser um constituinte da elaboração sensorial. Evidenciaria que o registro é um registro, que é fruto de trabalho.

Em diferentes músicas, ele fazia questão de que nós soubéssemos o óbvio: o que você está ouvindo foi gravado em um estúdio por pessoas que estão aqui, agora, no momento em que canto isso para você consumir em sua casa. Gil anuncia, enuncia, envolve, chama pro jogo os recursos técnicos de gravação e seus responsáveis (COELHO, 2025, p.147).

Segundo o pesquisador, em 1962, no disco *Retirante*, Gil “anuncia suas músicas antes de cantá-las. Nada revolucionário, mas só o fato de o cantor deixar na faixa o que ele fala para além do que ele canta já demonstra esse sintoma” (*ibidem*). Porém, é em 1968 que, no álbum *Tropicalista*, ele torna essa experiência mais forte. Na gravação de

“Pega a voga, cabeludo”, ele e os Mutantes promovem um happening em que o mote central é a provocação entre músicos e técnicos de gravação. Gil toca e canta enquanto fala com todos, provoca, desafia. A música, aliás, começa com o técnico avisando: ‘Atenção, bicões, gravando’ (...). A faixa, portanto, não é só executada, mas ela também é expandida, para todos que estavam presentes em sua gravação. Algo que raramente se repara: Gil faz uma música total, em que músicos, técnicos e sons ganham corpo para além do “fingimento” de um espaço neutro de captação do que se canta, a expectativa da voz limpa das intervenções técnicas (*ibidem*).

Quando foi liberado de sua prisão em dezembro de 1968, Gil deveria gravar um disco devido a um contrato com a Philips. Porém, pelo regime ditatorial, estava proibido de sair de Salvador, cidade que não contava com um aparato técnico com a qualidade que havia no Rio de Janeiro e em São Paulo. Por isso, a gravadora enviou para lá técnicos, o produtor e o arranjador que gravaram a voz e o violão do cantor. Os demais instrumentos foram registrados no Rio. Com essa dinâmica rara à época, Gil traz novamente o estúdio para dentro da canção: na faixa “2001”, comenta o eco do *reverb* da sua voz (*ibidem*)⁴. Coincidentemente, Wilson das

⁴ Porém, penso que é importante levantar uma relativização. O efeito produzido por Gil de sonorizar uma presença não se dá da mesma forma em todos os regimes de escuta. Talvez, em determinados horizontes de recepção, certos eventos acústicos já tenham se tornado tão recorrentes que foram assimilados, perdendo o seu potencial de fratura. Isto é, aquilo que revelaria a presença de um estúdio, de músicos, técnicos e máquinas passa a ser escutado como parte da música e a perspectiva de exposição da ideia de gravação se perderia justamente pela sua recorrência.

Como trazer de volta a estranheza? Para retirar o estúdio desse novo apagamento — feito pela recorrência da sua aparição e pelo hábito da escuta disso — seriam necessários gestos de uma radicalidade mais forte, minimamente inesperados, ou que sejam percebidos como parte do campo do amadorismo — os sons da rua de uma gravação feita em casa, por exemplo, com equipamentos que não são usados em estúdios profissionais. Ou talvez seria preciso chacoalhar a recepção, praticar uma escuta que se surpreenda com o que

Neves foi o baterista desse disco.

Gilberto Gil, o técnico, os músicos falam e, assim, o estúdio aparece. Isso porque a fala é vista como uma espécie de não-canto. Justamente por essa diferenciação entre os dois campos, o que foi proferido seria percebido como estranho, um intruso, novamente: sinais do mundo visto como exteriores à música, uma fratura da organicidade, possibilitando uma recepção que entrelaça a obra ao seu aspecto fabril. Esse efeito não residia apenas no que é dito — como o técnico anunciando o início da gravação — mas no como — o não-canto. Desse modo, é também a noção de que aquilo não seria musical que traria o impacto de ruptura. Talvez, se tal fala fosse assimilada pela melodia ou vista como dentro ou indissociável do canto (como é para Hermeto Pascoal), o gesto de desvelamento seria diluído.

Porém não se trata, aqui, de reivindicar uma “verdade sonora”, como se a evocação do suposto processo através da fala garantisse acesso privilegiado à coisa tal qual se deu, mas de reinscrever na gravação uma ideia de estúdio — ainda que sob o signo da fabulação. Em um movimento de *mise en abyme*, a ficção assume a forma de uma realidade quase documental para expor os mecanismos que sustentam a simulação do espaço neutro. Encena-se, então, um real que mascara o seu próprio teor simulatório, deixando entrever a prática de apagamento do estúdio nas outras gravações. Gil traria esse labirinto para o primeiro plano com a duplicação do gesto simulatório. A gravação torna-se uma espécie de música-mocumentário de si mesma, uma invenção autobiográfica que dramatiza a própria ideia de invenção do espaço. Sustenta-se, aí, um jogo tensional entre o ter e o não ter sido — não restitui um passado verificável, mas produz um novo espaço de escuta, que não reproduz o estúdio empírico, e sim o cria enquanto efeito.

Longe de romper o pacto de verossimilhança interna, a explicitação do processo é absorvida como parte constitutiva do real que a obra instaura. O pacto apenas se reconfigura.

lhe pode ser cotidiano.

Desse modo, brincando com a ideia, até mesmo gestos singelos da vida humana e maquínica poderiam trazer isso à superfície: a contagem inicial, as respirações, o martelar do dedo nas teclas, o estalar dos pizzicatos nas cordas de um contrabaixo, a “pegada” da mão esquerda do violoncelista e do contrabaixista, o gemido de um músico, frequências que não se oferecem igualmente a todos os ouvidos.

Perceber esses pequenos sons, que ora são feitos propositalmente, ora escapam na impossibilidade de serem retirados na edição, poderia ser também notar processos expostos na gravação. São rastros da fisicalidade dos corpos enquanto produzem música, que são percebidos como extramusicais, como algo que “sobra” ou como algo que passa a fazer parte da textura, de uma marcação, de um efeito. Por exemplo, o som que chamei de “pegada” sinalizaria o peso usado na mão esquerda nas cordas contra o espelho do violoncelo. Isso indicaria como teriam sido executados alguns atos interpretativos — a interferência que isso teria na sonoridade seria bastante variável, mas o som da batida na corda para encaixar os dedos na nota revela uma mão com mais peso, mais intensidade, uma ação mais forte, isto é, um movimento corporal, a presença de um músico.

Com exceção de casos como os de João Gilberto, esses sinais furam um esforço de apagamento. Ao irromperem no tecido musical, tais resíduos podem desfazer a ilusão de autonomia da obra e o ouvinte poderia recordar que a música gravada não é um objeto abstrato, mas o resultado de um evento situado.

O efeito de real não deriva da correspondência com o que efetivamente ocorreu, mas da eficácia com que a própria gravação organiza os seus índices dentro das suas lógicas de verossimilhança.

Se a percepção se der a partir da ideia de que a neutralidade do lugar deve ser a única forma estética a ser seguida, é possível escutar “Pega a voga, cabeludo” pensando que aquilo é a potencialidade, o vir-a-ser, que a versão final ainda vai existir depois da reorganização desta, como se fosse mesmo uma espécie de registro arquivístico de um momento. Assim, o resultado daquela gravação de “Pega a voga, cabeludo” nunca existiria. Ao não se fazer uma distinção entre o que foi lançado e uma noção de processo, cria uma relação em que arte e arquivo são a mesma coisa. A experiência de criação — logo a vida — equivaleria à própria arte e realidade e representação se fundiram em um nó.

Portanto, a corrente elaboração do efeito de real a partir da subtração da escuta do estúdio não limitou de serem inventados outros regimes de verossimilhança. No caso de Gil, há um procedimento em que rejeita-se o que é considerado objetivo, o que não teria “função” alguma na recepção dos elementos tradicionais da música, passa a ser signo e não um custo de informação narrativa. Ele coloca “excessos”, o “inútil”, a “sujeira”, os “fracassos” e o efeito de realidade se daria também por essa humanização plausível — interessante notar que o que humanizaria seria associado a essas palavras de teor negativo, os rastros da presença do homem seria profanador. Por ser visto como menor, parece que isso é escutado menos como parte integrante de uma emulação de ambiente do que de fato algo que é apenas reproduzido, sem edições, sem filtros, redimensionamentos. É a entrada do “pequeno” na ideia de “grandiosidade” da música, uma “despurificação” da estrutura, uma dimensão de testemunho. Ouvir os instrumentos aleatoriamente no início, o técnico de som e a contagem feita por Gil não obstrui o curso da canção. Pelo contrário, tudo passa a fazer parte dela, deslocando-a para algo além da ideia apenas da letra, harmonia, melodia e ritmo. A ideia de análise expande-se para o terreno onde essas coisas ressoam.

Esse arranjo de eventos colocaria sob o mesmo guarda-chuva o que é considerado ruído e musical. O insignificante e o importante, o erro e o acerto, todas essas categorias teriam suas oposições diluídas.

Não é sobre a construção da incompatibilidade entre ficcional e um real “característico da cultura midiática e exemplificado pela fotografia, pelos noticiários, pelo turismo devotado a monumentos e lugares históricos etc.” (RANCIÈRE, 2010, p.77), um “ter-estado-lá”, para usar o termo de Barthes que o autor emprega. Portanto, não é sobre uma mentira, mas a ideia de que, muitas vezes, a partir da ficcionalização é possível ter acesso a verossimilhanças

musicais, uma plausibilidade, um efeito de real do que se espera de uma performance orgânica, “ao vivo”. A voz e o violão de Gil na Bahia e o restante dos instrumentos no Rio são escutados juntos no meu fone de ouvido. Como seria se eu tivesse que viajar para ouvir uma música pensada como completa? Digo, como seria se a espacialidade fosse fiel à distância? Teria que carregar a voz e violão na memória para tocá-los internamente e em sincronia quando escutasse os demais instrumentos.

Se, no caso de Gil, são as falas (em interação com o restante) que sugerem a ideia de gravação — logo, o uso da máquina —, nas fitas cassetes de Wilson das Neves é o próprio aparato analógico que se autoinscreve no acontecimento sonoro, possibilitando ser escutado como parte do seu ecossistema. Se, em Gil, a gravação aparece como cena através de evocações, nas fitas ela se manifesta como atmosfera densa onipresente. O chiado contínuo não narra o processo: ele o é. Ele não só diz que está havendo uma gravação; ele a faz vibrar, instaurando uma condição de escuta outra. Ele indica que ela existe e não precisa ser exposto indiretamente, não precisa aparecer através da anunciação da ideia de gravação: ele mesmo se deixa ouvir e quebrar a quarta parede.

Ao contrário da limpeza digital contemporânea — que costuma construir um vácuo sonoro, um silêncio absoluto como tela para o som — a fita analógica de das Neves oferece o que seria visto, dentro dessa lógica, como um “silêncio sujo”, um lugar para a música. Esse ruído é a manifestação física do atrito, da eletricidade, das micro-texturas da fita, da poeira, do desgaste. É, portanto, a existência da máquina ocupando o tempo, o seu respiro. É um índice que relaciona o som a um suporte físico perecível. Então, ao não estar num espaço asséptico — sujar o ambiente em oposição a um som limpo — a música passa a existir de forma redimensionada: a música está “dentro” do chiado.

Trata-se de aparecer o fenômeno da presentificação da ideia de registro anteriormente aos sons produzidos pelo corpo de das Neves. Talvez algo que não tenha sido convocado como gesto estético deliberado, mas que, ao ser ouvido, passa a operar como signo. É nesse deslocamento que o ruído, índice físico da fita magnética, se converte em operador de efeito de real: a máquina desarticula o hábito auditivo que naturaliza a música como emanada de um vazio, restaurando a consciência de uma interação entre homem e aparatos tecnológicos.

E, por surgir antes, os sons do artista já poderiam, desde o início, ser escutados envoltos nessa condição. A voz do cantor não inauguraria um acontecimento, se reconfiguraria a ele.

É um murmúrio maquínico, instaurado no instante em que a fita começa a ser tocada. E ela se deixa ser ouvida não apenas antes da chegada sonora do baterista, como também

independente da vontade dele — não seria possível emudecer a máquina com os dispositivos que dispunha. Diferentemente do caso de Gil, que fez uma escolha estética de recusa da ideia de espaço de neutralidade da gravação, aqui o ruído técnico é dado incontornável. Por outro lado, à semelhança do que ocorre em Gil — em que não é apenas o que é dito, mas o modo de dizer —, aqui, não é somente a presença sonora do aparelho que se torna significativa, mas a forma como ela se manifesta: a textura específica, a constância, a ausência de variação, a oposição ao silenciamento na era digital. Essa fala inumana só se deixa reconhecer como tal na medida em que convoca uma memória auditiva associada ao gravador analógico, condição para que seja percebida na contemporaneidade como efeito da sua materialidade técnica. Assim, quando o ouvinte depara-se com esse som, é transportado para uma temporalidade específica. A gravação parece antiga mesmo podendo não ser.

E, tal qual a fala de Gil, é por não ter sido, a princípio, visto como expressividade musical que o chiado pode produzir tal efeito. Ele comparece como excesso, vestígio, rastro técnico, como sobra que impossibilitaria o silêncio absoluto⁵. Contudo, na medida em que é reiteradamente associado à experiência da gravação analógica, esse excesso se estabiliza como marca estética da experiência e passa a associar a gravação a um tempo do passado.

Da voz humana para a voz da matéria elétrica. Nessa diferenciação de rumores, enquanto em Gil pode-se escutar a partir da percepção de que aquilo é o jogo de um fake-rascunho e que, portanto, haveria a espera de uma versão final; aqui a promessa está no campo do próprio áudio, a espera se dá porque ele indica que algo está acontecendo, mesmo que nenhum outro som esteja ressoando. Ele me coloca em situação de alerta tensional, sustenta a expectativa como um pano de fundo que nunca se retira completamente quando se dá de forma solitária. Assim, nesses momentos, ele torna-se uma ideia de promessa de que há a possibilidade de escuta de índices de vida a qualquer momento. Fico atenta e, ainda assim, tomo susto quando surge um outro som.

Dito isso tudo, assim como nos casos em que o ambiente é apagado e em que o estúdio aparece, escuto esses áudios “impuros” pensando também que o som se deu tal qual escuto. Acredito nele, é plausível aos meus ouvidos, à percepção e à sensibilidade. O chiado denunciaria que houve um aqui e agora, dá uma espécie de autenticação de documento sonoro, um momento. Assim, há verossimilhança na disposição dos seus eventos. Acredito nos ruídos, na voz, nos demais sons, na disposição espacial, nos timbres. O efeito de que

⁵ O chiado, quando não é usado como gerador de efeito, desestabilizaria uma harmonia canônica, condição própria de uma dissonância que, segundo Igor Stravinsky, no livro *Poética Musical* (em 6 lições), desde que surgiu “traz em seu bojo um certo cheiro de pecado” (STRAVINSKY, 1996, p.39).

escuto o som tal qual se deu, aqui não decorre de uma transparência, mas da opacidade. É porque ouvimos a máquina que a performance parece situada, corporificada, inscrita em uma circunstância. Como se o ruído garantisse a verdade do acontecido, transportado exatamente como se deu. A sujeira aqui garantiria a existência dessa espécie de janela.

Porém, é improvável que o som do chiado estivesse ressoando pelo ambiente em que das Neves gravou — ou pelo menos não no volume em que se dá na gravação. Do mesmo modo, a minha imaginação de chiado leva-me a pensar que essas gravações são todas antigas, porém algumas podem ter sido feitas um pouco antes do seu falecimento em 2017 — época que não está associada à dimensão do som analógico. O chiado, por remeter a uma ideia de passado e por estar associado a outros sons que não foram expostos aqui ainda, confere a esses registros uma ideia de um objeto de arquivo.

Em Gil, essas gravações citadas estão em discos lançados comercialmente, logo, pode-se pensar que a gravação faz um caminho de misturar a arte com o arquivo — como foi exposto anteriormente. Já em das Neves, a gravação foi um registro caseiro, sem qualquer dimensão de tornar aquilo público.

*

Ao antropomorfizar o gravador dizendo que ele fala, murmura, torna-se um agente ao registrar, produzir som e gravar o que produziu, ao trazer a ideia de corpo para um objeto inanimado, lembro-me do seguinte trecho de Roland Barthes.

Ouçam um baixo russo (de Igreja: pois, na ópera, a voz joga-se inteira na expressividade dramática: voz cujo grão é pouco significativo): existe algo, manifesto, teimoso (só se ouve isso), algo que está além (ou aquém) do sentido das palavras, de sua forma (a litania), do melisma, e até o estilo de execução: algo que é diretamente o corpo do chantre, que, através de um mesmo movimento, chega a nossos ouvidos, vindo do fundo das cavernas, dos músculos, das mucosas, das cartilagens, e do fundo da língua eslava, como se a mesma pele recobrisse a carne interior do executante e a música que canta. Não é uma voz pessoal: nada exprime do chantre, de sua alma; não é uma voz original (todos os chantres russos têm geralmente a mesma voz), e, ao mesmo tempo, é uma voz individual: faz-nos ouvir um corpo que, evidentemente, não tem nome, não tem "personalidade", mas que, mesmo assim, é um corpo separado (...) (Barthes, 1990, p.239).

Barthes fala da carne no som, dos aspectos do “fundo da língua” — que pode ser tanto o idioma quanto a língua que a boca guarda, ou ainda uma interação entre o órgão muscular e as características da fala. É a ação da fisiologia do corpo que canta. Através da música, escutamos a saliva, os atritos da língua, as movimentações dos dentes, o esforço das pregas vocais, dos pulmões, as configurações para produção fonética. De forma crua, é a ressonância

física, a mecânica do som, um evento biológico. Não haveria separação entre o som e o organismo que o gera, “é o corpo do chantre”, não “a sua alma”. É sobre aparecer na escuta a partir de uma dimensão técnica e física. Retomando a ideia anterior, a associação — um comentário um tanto óbvio — entre corpo e gravador: o som se dá através das engenharias de quem o produz.

O chiado, longe de funcionar como ruído accidental ou como simples índice metonímico do aparato, aqui, nas fitas de das Neves, manifesta-se como a própria corporeidade do dispositivo em ação: o gravador faz ouvir seus limites materiais, suas fricções internas, suas resistências, sua eletricidade. Não é incomum que, diante desse ruído, a escuta abandone a nomeação do som para nomear o agente. Diz-se “é o gravador”, e não apenas “é o chiado”. É como quando ao ouvir “Pega a voga, cabeludo”, para ficar no mesmo exemplo, afirma-se “é o Gil” e não “é a voz de Gil”. Nesse contexto, talvez a noção da figura de linguagem esfumaça-se diante do reconhecimento de uma presença física efetiva no interior da tessitura sonora: não há uma representação da parte, mas uma inscrição integral do corpo em ato. A voz e quem a emite deixariam de se relacionar por substituição e tornam-se comungados sob o mesmo manto. O corpo-máquina ou a máquina-corpo não teriam distinções e se confundiriam com a própria tessitura sonora, a mesma pele (ou plástico/metal) recobriria a carne (ou o rolo interior) do executante (ou do gravador) e a música (ou o chiado) que canta.

Portanto, neste momento, não falo da gravação como uma representação simbólica do som, mas uma inscrição física: as flutuações do campo magnético ao longo da fita são uma leitura diretamente das flutuações do sinal sonoro original. Esse caráter material faz com que traços do suporte — como irregularidades da fita, desgaste dos cabeçotes, flutuações de velocidade e ruído térmico dos componentes eletrônicos — tornem-se parte integrante do registro.

O chiado gerado pelos sistemas de gravação analógica não é fruto de uma causa isolada, mas da sobreposição de alguns fenômenos físicos, eletrônicos e materiais que atuam simultaneamente nos processos de captação, armazenamento e reprodução sonora. Trata-se de um ruído composto, um múltiplo-ruído, uma bricolagem.

Um dos componentes fundamentais desse chiado é o chamado ruído térmico, também conhecido como ruído Johnson–Nyquist (NYQUIST, 1928, p. 110–113). Esse fenômeno decorre da agitação térmica dos elétrons nos condutores elétricos e está presente em qualquer circuito eletrônico cuja temperatura seja superior a zero absoluto. Resistores, transistores, válvulas, cabos e pré-amplificadores produzem inevitavelmente esse tipo de ruído. Do ponto

de vista sonoro, o ruído térmico apresenta um espectro quase plano, e manifesta-se como um sopro contínuo, estável e totalmente aleatório, sem variações rítmicas ou timbrísticas perceptíveis. Sua intensidade pode ser descrita matematicamente a partir de parâmetros físicos bem definidos — temperatura, resistência e largura de banda — o que o torna um ruído teoricamente calculável. Ele não envelhece, não se degrada e tampouco reage ao conteúdo musical, funcionando como um “fundo silencioso” parte de qualquer sistema eletrônico.

Aqui, ele é um chiado que pode ser percebido dentro de um conjunto maior de chiados chamado de *hiss*, som típico das gravações analógicas, especialmente aquelas feitas em fita magnética. Diferentemente do ruído térmico, o *hiss* não é um fenômeno físico único, mas o resultado de características do meio de gravação somados ao acúmulo de ruídos provenientes dos diversos estágios eletrônicos do sistema. No caso das fitas de das Neves, esse ruído emerge também da própria constituição material do suporte: as partículas magnéticas microscópicas que compõem a camada de gravação não são perfeitamente uniformes, e suas flutuações de magnetização geram um fundo sonoro contínuo. Quanto mais fina a fita ou menor a velocidade de deslocamento durante a gravação, pior tende a ser a relação sinal-ruído, intensificando o chiado perceptível.

Os pré-amplificadores também desempenham um papel decisivo na formação do *hiss*. Quando o sinal captado por microfones é muito fraco, ele precisa ser amplificado antes do registro. Qualquer imperfeição nesse estágio — especialmente em equipamentos antigos — amplia não apenas o sinal desejado, mas também o ruído inerente aos componentes eletrônicos. Essa amplificação cumulativa contribui para que, nas passagens silenciosas ou muito suaves, o ruído se aproxime perigosamente do nível do sinal musical, tornando-se mais audível sobretudo quando o volume de reprodução é elevado.

Outro fator ainda é a degradação temporal do suporte analógico. Com o passar do tempo, a fita magnética perde magnetização, desenvolve irregularidades físicas e sofre desgastes mecânicos. Esses processos aumentam progressivamente o nível de ruído, fazendo com que gravações antigas apresentem um *hiss* mais pronunciado. O *hiss* envelhece, carrega marcas do tempo e varia conforme a história material do objeto sonoro.

Então, pensando com Nyquist, enquanto o ruído térmico é um fenômeno inevitável em circuitos eletrônicos, o *hiss* é específico dos sistemas analógicos de gravação e ligado à materialidade da fita e à arquitetura eletrônica do equipamento. Sonoramente, o ruído térmico tende a ser estático, ao passo que o *hiss* costuma enfatizar frequências mais agudas, soando como um “ssss” mais áspero e perceptível quando o sinal é fraco.

O *hiss* apresenta microvariações, interage com processos como compressão e

saturação e reage indiretamente à dinâmica do sinal musical. Talvez seja por isso que o chiado analógico seja frequentemente descrito como “vivo” ou “quente”. Essa instabilidade sutil produz uma sensação de movimento e organicidade que, no imaginário contemporâneo, passou a ser associada a uma certa aura estética do analógico — talvez por isso que o chiado possa presentificar a máquina, pela associação a um tempo outro em oposição ao silêncio do digital. O ruído, às vezes pensado como um defeito técnico e às vezes como um elemento expressivo (ou ambos simultaneamente), é um índice sonoro da presença do corpo, do ar, da máquina e do tempo. Esse chiado inscreve no som gravado a memória de sua própria condição técnica, uma espécie de assinatura involuntária do meio analógico e eletrônico. Assim, enquanto há chiado, há gravação, portanto, registros de vida.

Então, é como se a voz de Wilson das Neves e todos os demais sons estivessem sobre um papel que amarela com os anos. Ou, melhor, seguindo o que disse anteriormente, o chiado pode ser pensado como algo que é constituinte do suporte ao mesmo tempo em que é conteúdo produzido, ou seja, é parte do que está escrito ao mesmo tempo em que muda a cor do papel. Assim, a voz segue cantando fixada com a idade em que foi registrada e, ao seu lado, uma segunda voz vai envelhecendo, alterando a percepção da primeira.

Posso supor que, para das Neves, registrar as ideias em processo ou já prontas fosse mais importante do que dominar uma noção de assepsia do som. O ponto central, talvez, fosse a possibilidade de ter aquela máquina como lápis e papel, mesmo que o papel também rabiscasse enquanto recebe inscrições.

Por natureza acústica, é um ruído (feito de alguns ruídos) de banda larga. Isso significa que ele é um som não tonal, isto é, não possui uma frequência única ou uma altura definida, é uma mistura de um espectro amplo audível que o sistema de gravação é capaz de captar. Nas gravações caseiras do artista, esse chiado tem uma ênfase maior nas frequências médio-agudas, o que pode ser percebido como uma sensação de som de “caixa”, talvez metálico, duro, como se viesse de dentro de uma lata. As frequências médias são as mais presentes, elas aumentam o volume geral percebido do ruído.

A tentativa de descrição inicial do chiado associando-o ao som de chuva tem continuidade nisso que foi exposto agora — que no fundo pode ser pensado como mais uma tentativa de como narrar, contar, fazer imaginar sobre o som. Pode ser a distribuição de energia pelas frequências mais altas que lhe confere uma textura granulada e sibilante, frequentemente associada a fenômenos naturais como a chuva.

Seguindo essa linha, a chuva surgiria justamente da junção desses ruídos. Ou então, engano-me e trataria-se, em alguns momentos, do próprio fenômeno da natureza misturado ao

fundo dos chiados, de modo que já não fosse possível distinguir com nitidez onde termina o som de fora e onde começa o som da máquina. Nessa zona de indiscernibilidade, o ouvido pode hesitar: aquilo que se apresenta como fundo técnico passa a comportar-se como paisagem sonora, enquanto o acontecimento natural adquire a textura de um artefato. Essa fala, o chiado, ao invés de funcionar apenas como resíduo ou corpo da gravação, infiltra-se na escuta como um clima, um campo contínuo que acolhe e refrata os sons eventuais, fazendo com que a gravação se configure menos como registro de um evento isolado e mais como a inscrição de uma ambiência compartilhada entre corpo, dispositivo e entorno. Assim, a chuva — real ou imaginada — não se opõe ao ruído, mas se deixa produzir por ele, como se a própria matéria sonora conspirasse para dissolver a fronteira entre o que é captado e o que é gerado no interior do aparelho. Esse som se daria, então, independente da vontade do artista, poderia provocar uma recepção que traria à consciência a ideia da materialidade do gravador e também, por fim, poderia ludibriar a escuta.

Essa associação com a água pode estar relacionada às próprias características acústicas do *hiss*. Sons como o vapor escapando de uma válvula ou o sibilo de uma chaleira apresentam elevada energia nas frequências médias e agudas, resultante da turbulência do ar; de modo semelhante, a chuva, a cascata ou o mar constituem-se como ruídos de banda larga, nos quais a individualidade de cada gota ou onda se perde numa textura contínua e granulada.

Convém lembrar que o ruído térmico resulta da agitação aleatória dos elétrons, não constitui um fluxo contínuo no sentido clássico, mas a soma de incontáveis microeventos elétricos. Em muitos casos, essa soma tende a se manifestar como um ruído relativamente homogêneo, contudo, quando o sistema opera próximo de seus limites — com pré-amplificação elevada, componentes simples e baixa relação sinal-ruído — essas flutuações deixam de se diluir por completo e passam a ser percebidas como pequenas irregularidades internas ao som. Um dos componentes do grão desse chiado, então, poderia ser a audibilidade da estática.

A isso poderia ser acrescentado a especificidade do suporte analógico que geraria os demais ruídos do *hiss*. Como foi dito, há uma falta de uniformidade nas partículas de óxido que compõem a camada de gravação da fita. Cada partícula atua como um microportador simultâneo de informação e desordem; a leitura delas pelo cabeçote não produz um campo liso e contínuo, mas uma sequência de microvariações que conferem ao *hiss* uma leve aspereza, sensação de pontilhamento sonoro. A granularidade emerge da fricção entre a continuidade do deslocamento da fita durante o processo de registro e a descontinuidade microscópica de sua superfície.

Um outro fator é ainda no que diz respeito à própria percepção auditiva. O ouvido humano tende a ser particularmente sensível às frequências médio-agudas, justamente aquelas em que o *hiss* concentra maior energia. Nessas faixas, mínimas variações de intensidade e densidade tornam-se mais facilmente detectáveis como textura.

A própria história material da fita e do aparelho também poderia contribuir para esse caráter granuloso. A degradação do suporte, o desgaste dos cabeçotes e as flutuações mínimas de velocidade introduzem pequenas instabilidades adicionais que impediram o chiado de se estabilizar.

Esse chiado não se organiza com altura definida (uma nota musical ou algo próximo disso), mas como uma massa sonora granulada, e isso pode ser um dos motivos de se pensar nele (tanto o som produzido pelo gravador quanto o da chuva) como algo que não faz parte de uma entidade musical e, sim, associado à ambiência, ao clima analógico e chuvoso. Tal textura talvez seja o resultado da matéria em estado de vibração microscópica: um campo de partículas no qual a máquina deixa entrever um grão fino.

Há ainda uma dimensão perceptiva e linguística nessa experiência sonora. Esse chiado pode ser descrito pelo som contínuo representado pelo som da letra “x” na língua portuguesa — talvez não por acaso presente nas próprias palavras *chiado* e *chuva*. Trata-se de um som fricativo, sibilante e desvozeado, produzido, na fala, pela turbulência do ar ao passar por um estreitamento do trato vocal. De modo análogo, o *hiss* eletrônico pode ser compreendido como uma fricção contínua: não do ar, mas da eletricidade em movimento caótico.

Até agora tratei aqui apenas desse som chuvoso. Há um outro ruído que também pode ser descrito através de um som da fala: o som de “hum”. Ele nada tem a ver com a chuva cerrada ou de areia caindo, é algo que remete mais a dimensão elétrica, um zumbido, quando o ouvido volta a atenção ao que chamamos de “silêncio” contínuo e estável de uma cidade grande à noite adormecida — porém mais próximo —, o ar-condicionado antigo, um microondas.

Diferente do *hiss*, esse som é passível de ter uma nota musical identificada, algo próximo do lá sustentado. Por isso, é mais denso, tem um corpo mais definido, sólido, se assemelha mais a uma linha enquanto o *hiss* é uma massa. No encontro de ambos — seja com limites fronteiriços sem interpenetração ou com um intercâmbio rápido sem qualquer sinal de simbiose — é evidente a falta de semelhança entre esses dois sons maquínicos.

Essa espécie de zumbido aparece no início e no final de algumas fitas, às vezes, entre uma gravação e outra, como se ocupasse uma zona de suspensão, um limbo sonoro. Ele sinaliza que o sistema está ativo, energizado, à espera talvez. Com o *hiss*, enquanto há chiado

— chuva —, há a possibilidade de vida; já esse som, não anuncia a vida que se grava, mas a abstração de que algo venha a começar ou de que terminou. Há corrente, circuito, máquina, mas ainda não há o mundo para além da eletricidade. Ele começa sem um ataque, surge como se sempre estivesse ali ressoando, rapidamente vai em um movimento de crescendo e, quando depois de um som de clique e do surgimento do *hiss*, segue um diminuendo até tornar-se imperceptível para os meus ouvidos. Não sei dizer se a falta de percepção dele significa que ele não esteja mais ali.

Porém, sensorialmente, marca o início e o fim, um umbral, um entretempo em que a máquina existe por si — e apenas ela, desligada da contingência do humano. Talvez por isso esse som possa sugerir uma existência prévia ao nascimento e posterior ao evento da morte. Enquanto o escuto, não há vida sendo ressoada, com exceção do pequeno fade out inicial que atravessa o início do *hiss*, feito uma cena de parto. Assim, o surgimento da vida se dá em uma rápida transição gradual e, por outro lado, o da morte é repentina.

Enquanto existe, é uma linha que tremelica de forma constante — como se a ausência de vida fosse marcada pela não-variação, pela falta de imperfeições. Esse leve vibrato elétrico estável pode levantar um aspecto tensional. Fazendo um paralelo, é como uma força comprimida, apertada, que parece querer escapar, mas permanece retida no circuito sem acumular mais energia do que já tem. A ausência de vida é marcada pela vibração do tensionamento sempre igual, o que pode levantar que essa “falta” não carregaria aqui uma dimensão do “nada”, mas seria uma espécie de sonorização do “quase”. É uma sensação de como se encostássemos o ouvido na tomada que não tem ainda nenhum dispositivo encaixado — esse som indicaria que ela está em ebulição mas que ainda não foi acionada.

Como o *hiss* surge em um estado de maior espraçamento por entre as frequências, há uma possibilidade de desvanecimento da tensão. Assim, quando escutamos Wilson das Neves, o som da máquina não traz a força latente de uma pressão.

Esse chiado ocupa uma zona ambígua entre ruído e tom, fundo e presença. Ele anunciaria não apenas a existência da máquina, mas a relação desta com uma dimensão elétrica. Se o *hiss* costuma ser associado à materialidade microscópica da máquina — ao grão, à matéria em fricção, à instabilidade —, esse outro som remete a uma infraestrutura invisível, como se pudesse fazer ouvir uma conexão da gravação a uma rede maior: a eletricidade, o tempo contínuo da máquina ligada, uma certa respiração que indica que as coisas estão funcionando. Ele é, nesse sentido, menos íntimo do que o *hiss*.

De repente, lembro-me que essa associação à eletricidade é uma especulação, uma comparação, uma forma de aproximação, de experimento descritivo do som. Pode ser que ele

não tenha uma origem elétrica, apesar disso, remete a ela sonoramente. E isso é o que interessa aqui neste capítulo: experimentar descrever os sons produzidos pela máquina.

Isso derivaria — ou talvez seja a mesma coisa — de um aspecto que envolve a produção de sentido. Quando associo o som do gravador à eletricidade, por exemplo, faço-o como quem recorre a uma aproximação já sedimentada pela experiência histórica: trata-se, hoje, de um som corrente no meu espaço, assentado pelo hábito e por um repertório coletivo de escuta. A metáfora elétrica e a dimensão nostálgica nascem de uma memória compartilhada que o tornou reconhecível para certos grupos. Contudo, o que teria ocorrido àquele que o ouviu pela primeira vez? Que campo de analogias estaria disponível antes que se consolidasse um saber auditivo capaz de nomeá-lo?

Penso que, no caso da comparação elétrica, a sonoridade é um eco vindo do século XIX. Ou melhor, é ainda a própria voz sendo emitida. Não se trata da repetição de um som refletido por uma superfície e devolvido ao ouvinte com um atraso perceptível. Não é o retorno de uma onda que bateu em uma parede e voltou a mim como duplicata enfraquecida. É ainda a fala imediatamente saída da boca. Como se esse movimento fosse, de certa forma, um único pneuma contínuo, alongado eternamente.

Esse instante de uma boca que nunca mais se fechou — apesar de na contemporaneidade o que se procura, com bastante veemência, seja justamente costurá-la — talvez seja percebido como uma fenda temporal em que o passado não se apresenta como vestígio distante, mas como um sopro que se projeta nos meus ouvidos, uma presença ativa.

Porém, essa permanência pode não ser intacta. Poderia sofrer modulações, infiltrações, ruídos no ruído. A continuidade não excluiria a transformação. Assim, essa voz pode não ser exatamente a mesma, mas tampouco é outra. Ela persiste sob a forma de uma duração técnica, sustentada por máquinas que prolongam o fôlego para além dos seus corpos, é toda uma rede que garante a sua existência. E talvez seja nesse prolongamento — nesse quase milagre secular de uma emissão que não se interrompe — que se inscreve uma das marcas mais profundas da modernidade: a paisagem sonora eletrificada, a possibilidade de uma fala que continua a soar mesmo quando percebida sob o signo do silêncio⁶.

De acordo com R. Murray Schafer, a ideia de uma linha sonora contínua (que aqui associo tanto ao chiado que perpassa o tempo e está nas fitas, quanto a sua vontade de presença ininterrupta nas gravações de das Neves) teria sido introduzida pela Revolução

⁶ Livia Nestrovski comenta: “no artigo “The Sound of Memory”, Leslie Morris questiona se seria possível pensarmos em “sons icônicos” da mesma maneira em que pensamos em “imagens icônicas”, a fim de demarcar, através de uma exploração desses sons, as linhas que definem a memória de uma cultura específica” (MORRIS, 2001, apud NESTROVSKI, p. 7).

Industrial (SCHAFFER, 2001 p.116). Quando projetado graficamente, o som pode ser analisado segundo o seu envelope: ataque, corpo, transientes e queda. Se o corpo se prolonga de modo estável, ele é representado como uma longa linha horizontal. As máquinas compartilham esse espectro específico: produzem sons de baixa informação e alta redundância. A permanência predomina e o que se impõe é a sua sustentação (*ibidem*).

Schafer afirma que essa linha achatada e contínua é fruto de uma construção artificial, “raramente encontrada na natureza” (*ibidem*)⁷. Essa horizontalidade ininterrupta, não por acaso, encontraria paralelos na visualidade e na produtividade modernas: as fábricas soam assim porque operam dia e noite, são instauradas as linhas de produção, as esteiras, as estradas e ferrovias que recortam o espaço em traços retos, edifícios que tornaram-se de superfície plana, a máquina de costura que restituiu às roupas a lógica da linha reta. É uma configuração que desenha uma sensibilidade em que som, espaço e trabalho compartilham a mesma gramática de permanência.

A Revolução Elétrica radicaliza essa experiência. Os seus ruídos começam a integrar de modo perceptível a paisagem sonora urbana no final do século XIX, acompanhando os primeiros processos de eletrificação em algumas cidades. Na década de 1870, as lâmpadas de arco já emitiam um zumbido áspero e crepitante que se somava ao impacto visual da iluminação pública experimental — este bastante presente na literatura da época, diferente do som. A partir dos anos 1880, com a expansão dos sistemas de geração e distribuição de energia — primeiro em corrente contínua, depois em corrente alternada —, o ruído elétrico deixa de ser episódico e passa a constituir um traço mais estável no ambiente urbano. Nos anos seguintes, a consolidação da corrente alternada introduz o que hoje reconhecemos como o *hum* elétrico: o zumbido associado às frequências padronizadas de 50 ou 60 hertz, que variam conforme o país. Transformadores, geradores, motores e bondes elétricos instauram essa base sonora contínua.

Desse modo, a eletrificação não apenas introduz um novo componente na paisagem sonora urbana, mas altera as próprias condições de produção de sentido: há agora algo constante e estável. O som elétrico estimula o ouvido a conviver com a permanência. Ensina também a esquecer. Pois, quando esse chiado se instala como centro tonal invisível, torna-se naturalizado. Assim, não desaparece, mas de tão incorporado, pode tornar-se objeto de uma escuta distraída.

⁷ Talvez, Schafer nunca tenha dormido próximo a um rio que sofre poucas alterações de volumetria ou de uma cachoeira com sua precisão vertical incessante ou do mar — que, apesar de variações quanto à extensão do som das ondas, é uma linha sinuosa eterna. Curiosamente, todos os exemplos que trouxe aqui são justamente do campo do som da água, material que uso para descrever o som do chiado.

No século XX, com a difusão da iluminação elétrica residencial, dos aparelhos domésticos, dos sistemas de telefonia e do rádio, o ruído elétrico deixa de ser apenas industrial ou público. O que antes pertencia às ruas, às usinas e aos bondes, torna-se privado, parte interior da vida familiar, textura cotidiana da vida moderna de forma inteiriça. Ela é a nova condição silenciosa da intimidade.

R. Murray Schafer observa que a linha contínua introduzida pela Revolução Industrial e ampliada pela Revolução Elétrica compromete o próprio “senso de duração”: na permanência ininterrupta, perde-se a percepção de nascimento e morte do som, tornando-se, de certa forma, um elemento suprabiológico, filosófico. Quando prolongada e imutável, essa linha produz apenas um ornamento, o *glissando*, a variação gradual de altura conforme aumentam ou diminuem as rotações. Mas não há surpresa súbita. Quando a continuidade se rompe abruptamente, quando a linha se pontilha ou se curva de maneira imprevista, é sinal de falha: a maquinaria está se desintegrando e a irregularidade torna-se sintoma (SCHAFFER, 2001, p.117).

A eletrificação, portanto, inaugura de modo decisivo o ruído elétrico como componente estrutural da paisagem sonora moderna. No entanto, essa base tonal é percebida de forma homogênea? O centro de frequência padronizado — 25, 40, depois 50 ou 60 ciclos por segundo (SCHAFFER, 2001, p. 131) — harmoniza o mundo segundo uma referência comum, mas sua experiência concreta varia conforme o contexto cultural, arquitetônico, climático etc. O que se naturalizou em uma metrópole densamente eletrificada pode ainda soar diferente em regiões de eletrificação posterior. Ou, por exemplo, pode soar estranho àqueles que vivem em cidades que hoje procuram abolir ruídos como os de motores de carros. A história técnica não se traduz automaticamente em uniformidade perceptiva.

Em lugares atravessados por postes, fios e transformadores, talvez seja possível ouvir aquilo que aparece predominantemente como imagem: a iluminação. Schafer relata que é possível distinguir séries de alturas constantes.

Com frequência, o equipamento elétrico produzirá harmônicos ressonantes, e em uma cidade silenciosa, à noite, pode-se ouvir toda uma série de alturas constantes, proveniente da iluminação de rua, dos sinais ou dos geradores. Quando estávamos estudando a paisagem sonora do vilarejo sueco de Skruv, em 1975, encontramos um grande número desses sons e representamos graficamente os seus contornos e alturas em um mapa. Surpreendemo-nos ao descobrir que, juntos, eles produziam uma tríade de sol sustentado maior que o apito em fã sustentado dos trens que passavam transformava em um acorde de sétima dominante. Enquanto eu caminhava pelas ruas nas noites silenciosas, a cidade tocava suas melodias (Schafer, 2001, p. 146).

A Revolução Elétrica, desse modo, deu-nos novos centros tonais de primeira unidade, em relação aos quais todos os outros sons podem ser agora equilibrados, comparados,

relacionados, como fez o pesquisador. É como se fossem espécies de móveis cujos movimentos podem ser medidos a partir da corda na qual estão suspensos, os sons/móveis do mundo moderno teriam a possibilidade de serem interpretados pela tênue linha fixa da corrente elétrica em operação.

Há, portanto, pela presença constituinte da modernidade, uma força muito grande no que diz respeito à relação da sensibilidade ao som elétrico e contínuo. Daí talvez ser inescapável pensar no chiado das gravações de Wilson das Neves associado a essa voz inumana.

Questiono-me sobre a historicidade do sentido de um som: como ela se manifesta em mim? Seria possível elaborar uma caracterização que não estivesse já permeada por uma certa pedagogia da audição, por um estoque cultural de comparações que orienta o reconhecimento. Como descrever um som absolutamente inédito (existiria?), que não encontra ressonância em experiências anteriores? A linguagem, ao tentar capturá-lo, não o conduziria inevitavelmente ao território do já conhecido, submetendo-o a uma rede de sentidos preexistentes? Seria possível ouvir um som e não atribuir a ele algum sentido?

Talvez não haja escuta que não produza algum tipo de sentido, ainda que provisório, instável, inseguro. Mesmo uma classificação elementar, como “é um som”, “é ou não música”, “é ou não ruído”, já implicaria em um gesto conceitual, em uma produção de pensamento, já seria ativação da consciência, um efeito no sujeito. Reconhecer algo como algo é instaurar uma diferença, ainda que imprecisa. Poderia percebê-lo mesmo que sob uma noção transitória, quase informe, sem limites nítidos, confuso, deslizante, uma bricolagem, sobreposição. No instante em que é acolhido pela escuta, a vibração passaria também a integrar um campo de memórias, hábitos e expectativas culturais, uma zona móvel, em que o som é provisoriamente percebido, associado a algum sentimento, enquadrado, aproximado de outros sons, repelido ou assimilado etc.

Ouvir seria, então, sempre interpretar, ainda que sob a forma de uma associação incerta, de uma metáfora vacilante, da percepção de um incômodo, de um prazer etc. Se fosse possível sustentar a hipótese fabulatória de uma escuta destituída de significação, seria isso um alívio ou agonizante?

Gumbrecht, em *Serenidade, Presença e Poesia*, levanta o desejo de parar de produzir sentido e cita uma certa saturação de Jean Luc Nancy.

Chega um momento em que não se pode evitar sentir raiva, uma absoluta raiva, contra tantos discursos, tantos textos que não têm a menor preocupação do que produzir um pouco mais de sentido, de refazer ou perfeccionar delicados trabalhos de significação. Este é o motivo pelo qual, se falo aqui de nascimento, não tentarei fazer com que produza um acréscimo de sentido. Eu antes o deixaria, se possível,

como a falta de 'sentido' que "é" (NANCY, 1993, apud GUMBRECHT, 2016, p. 45).

Acredito que Nancy se irritaria com este trabalho. Há aqui um esforço experimental de elaborar sobre o que escuto. Por um instante, tento ouvir o chiado das fitas suspendendo as associações que trouxe aqui: a maquinaria analógica, a chuva e o som elétrico que percorre cabos e circuitos. Não consigo. Há um jogo de relação entre sujeito e objeto que convoca automaticamente as minhas referências, mobiliza um repertório sedimentado de experiências auditivas. Isso intervêm antes que eu possa impedi-lo. Assim, o que escuto nunca é apenas o chiado, mas o entrelaçamento entre uma vibração, o arquivo sensível que o reconhece, humores, contexto, reviso antigas e afino novas perspectivas.

Percebo agora que, para falar de um som, lancei mão da descrição de outros. Seria possível pensar nele sem aproximar-me de comparações? Quando falo do som do chiado, quase imediatamente crio um deslocamento: digo que se parece com o da chuva — ou ainda uma nova imagem: de fritura baixa ao fundo da cozinha. Descrevê-lo talvez exija um gesto oblíquo, como se, para construir uma inteligibilidade, precisasse hospedar o som provisoriamente em outros.

Pode ser que a comparação não seja um ornamento na linguagem, mas a própria condição da possibilidade de elaborar — isso colocaria aqui em questão a ideia de literalidade e metáfora. O chiado, em si, escapa; é contínuo, difuso, sem contorno nítido. A chuva também produz uma superfície sonora extensa, granulada, sem centro evidente. Até explicitar a aproximação é difícil. Porém, ao fazê-la, talvez difuse os limites, deslizando para um chiado a forma acústica do outro e também sensações que emanam no sentido, um campo afetivo: o recolhimento, o frio que se insinua, a suspensão do tempo, angústia, melancolia, solidão, opressão, calma, medo, violência, decadência, alívio, esperança, úmido, molhado. A chuva não é apenas a água que cai do céu. É possível fazer a comparação com o gravador dissociando as sensações que a chuva despertaria em cada ouvinte? A analogia carregaria consigo um clima?

Assim, falar de um som pode ser sempre submetê-lo a uma rede de relações que o excede. Talvez não haja outro caminho. A escuta pura, se existisse, seria muda. Entre o som e o sentido, abre-se esse espaço de desvio em que a metáfora opera mais do que como ponte, mistura-se às terras. O chiado "mistura-se" à chuva não porque o seja, mas porque é assim que consigo sustentá-lo na descrição. E, ao sustentá-lo, altero-o: o que era ruído passa a vibrar também como paisagem.

A associação não transporta conteúdos fixos, mas reconfigura um campo de possibilidades afetivas. O chiado, que poderia ser ouvido como falha técnica, como resto

maquínico, como ruído neutro, como algo que desperta saudades de gravações comerciais do passado que dispunham de chiado, passa a ser habitado por uma ambiguidade: é comparado a algo cujo sentido varia conforme a memória, a circunstância e o regime de escuta que o acolhe.

A chuva pode ser vista como algo que embala e alivia, mas que também devasta; o chiado pode ser algo que conforta e também angustia. Assim, a associação não fixaria um sentido universal, pelo contrário, manteria uma certa instabilidade balizada. A analogia não fixa o chiado a um significado estável; antes, desloca-o para uma zona de indeterminação produtiva. Ele deixa de ser mero índice técnico para tornar-se superfície de projeção, capaz de oscilar entre vestígio histórico, marca de autenticidade, marca do arquivo, efeito de real, sentimentos ou tudo isso ao mesmo tempo. Ao ser associado, o som não é traduzido, mas tensionado.

Além disso, também pode haver a confluência da estrutura de uma experiência: um dentro e fora, uma espécie de pano de fundo sobre o qual outros eventos podem emergir.

Não afirmo que o chiado “se torne” chuva, nem que herde mecanicamente seus afetos. O que se produz é uma zona de ressonância em que a escuta mostra-se como recepção ativa.

Repenso se haveria um limite nessa comparação. No deslizamento, onde começaria um e terminaria outro? O que atribuiria a de um e propriamente ao outro? Como se pudesse afirmar categoricamente “esse sentimento é pelo som da chuva, aquele é pelo gravador”. Lembro de um trecho do “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto. Na parte “Paisagem do Capibaribe”, diz

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra

CAPÍTULO 2 — ESCRITÓRIO SONORO

começa da lama;
 onde o homem,
 onde a pele
 começa da lama;
 onde começa o homem
 naquele homem (MELO NETO, p.43)

Na paisagem do Capibaribe, rio, lama, terra e homem se enredam numa continuidade material que inviabiliza fronteiras nítidas. A escuta não se organiza como uma cartografia de linhas fixas, mas como um campo de forças no qual elementos heterogêneos — matéria acústica, memória, técnica, linguagem, humor, contexto — se atravessam mutuamente. No poema, as divisões se tornam indefinidas sem que os elementos deixem de existir. Na experiência sonora, os contornos do que chamamos de “sentido” parecem rarefeitos, móveis, instáveis.

É a partir desse borrão cabralino que estendo a questão: haveria, também aqui, um deslizamento entre som e sentido? A indagação desloca-se de uma ontologia (“o que é o som em si?”) para uma perspectiva relacional (“como o som se constitui na e pela escuta?”). Se não se pode determinar com precisão onde termina o rio e começa a lama, talvez tampouco se possa fixar o ponto exato em que o dado acústico se mistura à significação. O que nomeamos como pureza pode ser apenas o efeito ilusório de um recorte analítico: uma operação que separa, estabiliza e conceitua aquilo que, na experiência vivida, comparece como contínuo e híbrido. A hipótese de um grau zero do som pressuporia um acesso direto às “coisas sonoras”, despidas, suposição que a própria dinâmica da escuta parece constantemente desmentir.

Portanto, isso traz implicações para a própria descrição feita aqui. Pois, em certos momentos, vinha assumindo a imagem sonora da chuva como uma metáfora. Muitas vezes, estudos da linguagem e da literatura se fundamentam sobre o pressuposto da crença da oposição objetiva entre sentido literal e metafórico — “que aqui se refere a todo sentido figurado ou, mais precisamente, a todo sentido considerado ‘não literal’” (ARROJO; RAJAGOPALAN, 2003, p. 46).

A distinção entre sentido “literal” e “figurado” costuma apoiar-se numa espécie de hierarquia silenciosa. Ao literal atribui-se a estabilidade, a transparência, a uma imanência do significado — como se a palavra contivesse, em si mesma, um núcleo semântico preservado das oscilações do contexto e das intervenções da leitura. O figurado, por sua vez, aparece frequentemente como derivação, desvio ou suplemento: algo que se acrescenta ao suposto solo firme do literal. Conforme o horizonte teórico que o enquadre, é a ele que se associam as

ideias de criatividade, invenção, ruptura, desvio da norma, marca da subjetividade, e, “principalmente, a interferência do contexto e dos sujeitos emissores e/ou interpretantes” (*ibidem*).

Essa oposição não é neutra. Ao definir o que conta como literal e o que se reconhece como figurado, delineia-se também uma concepção de realidade e de conhecimento. O modo como se organiza essa hierarquia revela uma tomada de posição epistemológica: ou se concebe o sentido como algo prévio e estável, ao qual a interpretação apenas acede, ou se admite que aquilo que se chama literal já é atravessado por operações de leitura, convenções históricas e regimes de verdade. O debate, portanto, toca o próprio estatuto do real e as condições sob as quais o reconhecemos como tal.

Ao mesmo tempo, toda visão teórica da oposição literal x figurado — que não deixa de ser, na verdade, mais uma versão de tantas outras oposições que também são geralmente aceitas como “objetivas” e não problemáticas: sujeito x objeto, verdade x retórica, ciência x arte, realidade x ficção — traz embutida uma determinada concepção de leitura, reflexo de uma determinada ideologia e concepção de mundo (ARROJO; RAJAGOPALAN, 2003, p. 47).

Pensando o gênero biográfico, Sauer observa que determinado autor, ao “assumir um tom objetivo e circunspecto, (...) confere a seu relato uma ilusão maior de verdade” (SAER, 2009, p. 1). O que está em jogo não é apenas o conteúdo narrado, mas o modo de enunciação: a modulação estilística produz um efeito de cientificidade. A ideia de contenção, a supressão de marcas explícitas de emoção, a sintaxe supostamente “equilibrada” — tudo contribuiria para a construção de uma autoridade discursiva que se apresenta como transparente, tal como se dá comumente no jornalismo de hard news.

Ao buscar distinguir o significado “poético” do “semântico” com base em características que seriam intrínsecas ao texto — e, portanto, supostamente independentes do sujeito e de sua leitura — Kenneth Burke exemplifica a afinidade ideológica que, ainda que de modo subterrâneo, aproxima linguística e teoria literária, sobretudo quando esta aspira a constituir-se como ciência dura, como algo que desvendaria os sentidos figurados. Assim como a linguística tradicional perseguiu o algoritmo da literalidade, a teoria da literatura empenhou-se em formular o critério definitivo capaz de delimitar a especificidade do poético (BURKE, 1973, apud ARROJO, 2003, p. 49).

Nesse contexto, a possibilidade de um sentido literal, “original” e descontextualizado, articula-se à possibilidade de uma reflexão científica objetiva. É senso comum dizer que ao discurso literário reservam-se os valores emotivos, a emergência do sujeito, o dramático; ao discurso científico, atribui-se o esforço de descrição rigorosa, evitando-se o drama em favor

de um vocabulário dito neutro. A neutralidade estilística converteria-se, assim, em uma espécie de garantia.

No entanto, se a objetividade pode ser produzida como efeito de estilo, se a cientificidade pode ser encenada pela supressão calculada de marcas do que seria considerado subjetivo, então a própria ideia de literalidade começa a revelar sua dimensão retórica. A distinção entre o que seria essencialmente poético e o que seria rigorosamente semântico deixa de parecer uma divisão natural para evidenciar-se como construção discursiva. É nesse ponto que a fronteira entre literal e figurado — e, por extensão, entre descrição e metáfora — se torna menos segura do que aparenta, abrindo espaço para questionar o estatuto mesmo da metáfora como simples desvio em relação a um solo estável de sentido.

Se torno essa relação vacilante, desloco o próprio estatuto da metáfora. Pois esta, de acordo com algumas correntes teóricas, só poderia ser concebida como tal quando se pressupõe a existência de um solo literal estável. Ela é pensada como transporte, como desvio, como travessia entre dois domínios previamente constituídos: o próprio e o figurado, o real e o imaginado, o som e o sentido. Mas o que ocorre quando esse ponto de partida — o literal — deixa de oferecer garantias de estabilidade?

Ao comparar o chiado à chuva, eu poderia afirmar estar operando uma metáfora: tomando um fenômeno acústico e iluminando-o por meio de outro. No entanto, se o próprio reconhecimento do “chiado” já é atravessado por memória, repertório cultural, experiência auditiva anterior, talvez a metáfora não venha se acrescentar a um dado puro, mas apenas explicita uma rede de associações que já constituía a escuta. Nesse caso, a metáfora não seria um ornamento aplicado sobre o real, mas um gesto que revela a natureza relacional da própria percepção.

Coloca-se, então, uma questão: se, na escuta, não há um limite nítido entre som e sentido, entre dado e interpretação, a metáfora deixa de ser um desvio. Ela não seria o momento extraordinário da linguagem, mas seu modo ordinário de funcionamento. Assim como, em Nietzsche, toda verdade foi antes metáfora solidificada, poderia-se pensar que toda audição é já metafórica, no sentido de que implica transporte, reconhecimento por semelhança, inscrição numa cadeia de diferenças.

Desse modo, o uso da ideia de uma metáfora na descrição sonora não comprometeria uma suposta objetividade anterior; ao contrário, tornaria visível que não haveria descrição, de certa forma, inteiramente não-metafórica. O que se chama de literalidade talvez seja apenas a metáfora que se esqueceu de sua condição de metáfora — aquela que, pela repetição e pela convenção, adquiriu aparência de evidência. Se é difícil saber onde começa o rio e onde

começa a lama, talvez também seja difícil determinar onde termina o literal e onde principia o figurado. A metáfora deixa de ser ameaça à verdade para revelar-se condição de possibilidade de qualquer sentido — inclusive daquele que se pretende mais próximo do real.

Em alguma medida, essa questão atravessa todo o percurso aqui desenvolvido. Ao evocar, por exemplo, a ideia de “grão” para qualificar o som, aciono um vocabulário cujo uso se situa nos campos do tato e da visão. Trata-se de um deslocamento que mistura registros sensoriais, misturo os sentidos feito uma operação sinestésica de imaginar ouvir o que se vê e o que se toca. “Granulado”, nesse contexto, não é mero ornamento descritivo, mas um esforço de apreensão. É uma tentativa de circunscrever uma qualidade perceptiva específica do fenômeno sonoro por meio de um esquema corporal mais amplo, associado à textura, à pequenas partículas

Convém notar que esse procedimento está longe de constituir algo exclusivo a este texto. Pensar o som a partir do “grão” tornou-se, em certos domínios — da crítica musical à teoria da voz —, quase um lugar-comum conceitual. O que poderia ser visto como algo subjetivo revela-se como ferramenta recorrente de inteligibilidade, um dado coletivo. “Granulado” constitui o próprio meio pelo qual a linguagem torna comunicável uma experiência para a qual não dispomos de um vocabulário exclusivamente acústico. Recorre-se a outros campos sensíveis — não negarei —, mas esse trânsito tornou-se tão reiterado no trato com o que é sonoro que talvez já não se possa traçar com nitidez a fronteira entre o imagético e o auditivo. A metáfora, nesse caso, parece ter sido incorporada a ponto de se naturalizar como descrição e pensada a partir de um certo aspecto de literaridade.

Porém, agora percebo que terminei de escrever isso com as mãos hesitantes. Talvez renuncie a essas ideias. Digo isso, porque, no momento, escuto a fita nomeada como F01 e, ao longe, percebo latidos de cachorros. Até agora as descrições dos chiados estavam mais próximas do campo comparativo, não afirmei que seria um som fruto da eletricidade, por exemplo, apenas que a minha recepção construía essa conectividade. Ou seja, grande parte do trabalho até aqui é assumidamente especulativo e aproximativo. Até então seria tranquilo pensar em uma ideia de completa metaforização atrelada ao sentido.

Não há dúvidas de que esse som que escuto agora é o registro de uma expressão sonora do animal — e isso, acho, não é uma metáfora. É a gravação de um latido. Trata-se, ao que tudo indica, de uma relação indexical: o som remete ao cão como efeito a uma causa, como vestígio a um corpo que o produz. Nomeá-lo como latido seria reconhecer sua fonte, descrevê-lo segundo um referente empírico. Relembro agora que também fiz isso, de modo bastante veemente, com o chiado, afirmei: é o som do gravador. Quando descrevo

identificando uma origem ainda assim carregaria esse borrão entre forma denotativa e conotativa? Existiriam balizas interpretativas que tocariam em uma noção universal de apreensão do som?

Sigo escutando sem saber muito como lidar com essas idas e vindas do pensamento. Na verdade, agora acho que foi apenas um tropeço no caminho do raciocínio. O susto com o som do latido fez com que me perdesse na fruição da escrita e acabei esquecendo para onde ia. Relendo, percebo que não há contradição no que disse. Tento seguir para desatar rapidamente esse nó afirmando em uma ideia-síntese: a separação entre conotação e denotação é uma linha muito mais relacionada a “convenções sócio-culturais pré-estabelecidas do que uma característica intrínseca da linguagem” (ARROJO; RAJAGOPALAN, 2003, p. 51). Desse modo, reconhecer o latido implica acionar um repertório prévio de escutas, uma memória acústica que permite distinguir aquele padrão rítmico e tímbrico de outros sons possíveis. O que se apresenta como denotação — “é um cachorro” — depende de uma rede de convenções perceptivas e linguísticas que autorizam essa atribuição. Além disso, ao eleger a origem como critério de descrição, privilegio uma dimensão causal do som. O som deixa de ser apenas vibração para tornar-se signo de um animal, isto é, já se encontra atravessado por sentido.

Assim, mesmo quando não pareço recorrer à uma ideia explícita de metáfora, mobilizo uma forma de reconhecimento que não é neutra, dado estável no mundo. Isso porque atribuir um som a uma fonte é organizar a experiência segundo um regime de inteligibilidade coletiva que relaciona som e mundo, efeito e causa, forma e referente. O que parecia pura denotação revela-se sustentado por um trabalho de interpretação que transforma vibrações em indício, em figura reconhecível. Para ficar menos confuso, não penso: é um som que irrompe em um ataque rápido e agudo estridente, brilhante, sob um tom nervoso animalesco, sem marcação rítmica evidente. Penso: é o latido de um cachorro.

*

Tratei longamente dos chiados de modo isolado, porque tentei deixar em evidência a noção de cama ininterrupta, esse fundo que sustenta e atravessa a escuta. Porém, é preciso reinscrevê-lo no emaranhado sonoro do qual nunca deixou de fazer parte. Assim como a linguagem que mobilizei opera por sobreposições, contaminações e deslizamentos entre campos sensíveis, os sons dos áudios do compositor também são percebidos em uma trama. Convém, então, imaginar que, cada som que será descrito, se apresenta sempre junto a outros

— entre eles, o próprio chiado — compondo uma textura de várias texturas. Uma dissonância de ruídos.

Sigo ouvindo e há mais latidos. Enquanto Wilson das Neves está cantando uma melodia sem letra, o cão surge ao fundo como pulsações espaçadas, são rajadas isoladas de ataques secos e decaimentos breves. Cada emissão surge como um bloco sonoro compacto, seguida por um intervalo de silêncio em que o ambiente parece reter a respiração. A cadência é desprovida de urgência extrema; suspeito ser um gesto reiterado de marcação territorial ou de resposta a um estímulo difuso, não parecendo haver o frêmito do alarme.

Trata-se de um som cuja fonte parece situar-se a uma distância considerável do gravador — percepção sustentada também pela atenuação das frequências mais altas e pela ausência de reverberação ampla. É como se viesse de um outro plano espacial, exterior ao enquadramento acústico que suponho centrado na voz. O som não é cheio, encorpado e expansivo, é um latido amortecido pela distância, levemente filtrado pelo ar antes de alcançar o microfone, o que o recobre sob uma camada que distende a tensão canina. Como se a distância fosse um calmante sonoro. O cão está presente, mas de forma discreta. Assim, o som é também o próprio rastro da sua trajetória, que inclui o ar atravessado, as paredes, os ruídos ambiente e do gravador.

O timbre é opaco, com predominância de frequências médias. Sua energia concentra-se predominantemente na faixa média do espectro, aproximadamente entre 500 e 1000 Hz. Não há a estridência que associamos a cães de pequeno porte, cujos latidos tenderiam a ocupar regiões mais agudas, nem o lastro grave que caracteriza um animal de grande porte. Assim, ainda que não seja possível determinar uma raça específica, delineio um perfil acústico: um cão de porte médio, inserido em um ambiente doméstico periférico, cuja presença se manifesta como índice sonoro de exterioridade.

Desse modo, descarto a possibilidade do latido ter vindo dos cachorros de Wilson das Neves. Ele tinha cachorros grandes que ficavam no quintal de casa, ora presos (principalmente em situações em que o músico recebia convidados), ora soltos.



Fotografia 1 — Frames de um vídeo dos cachorros do baterista em estrutura no quintal de sua casa. (1995)

Fonte: Acervo pessoal.

O que se escuta não condiz com esse corpo sonoro mais robusto. Inclino-me, então, à suposição — confiando na memória — de que o som venha talvez do cão de médio porte que aparecia no quintal de uma casa quase em frente. Sempre que eu chegava, ele avançava até o portão para latir, como se qualquer variação mínima no ambiente bastasse para acioná-lo. Nesse gesto reiterado, o latido passa a operar como marca de vizinhança, como assinatura acústica de um entorno que insiste em chegar até a gravação.

A própria configuração da rua reforça essa hipótese. Trata-se de uma via de mão dupla estreita, onde as fachadas se aproximam e os muros são baixos, de grades vazadas. O latido parece vir de fora, mas não está tão longe. Sendo do vizinho, não precisaria atravessar grandes distâncias para se fazer presente.



Fotografia 2 — A casa com o muro de pedras grafitadas era a de Wilson das Neves.

Fonte: Google Maps, 2026. Disponível em: <https://maps.app.goo.gl/fqy2Nhumiy39n5ae9> Acesso em: 01 fev. 2026.

Esse latido de que tratei aqui reaparece — idêntico ou quase — em outros momentos e em outras fitas. Há nele uma constância quanto ao timbre e ao modo de sua irrupção: a mesma opacidade nas frequências médias, a mesma cadência espaçada, o mesmo ataque seco seguido de um breve esvaziamento. Não é um som que parece estar caminhando. Não há variação perceptível de intensidade ou de espacialização que sugira movimento ao longo da rua. Isso reforçaria a hipótese de vir do mesmo cachorro, do mesmo quintal.

Outros latidos, contudo, surgem e insinuam diferentes dinâmicas. Mais agudos, poderiam provir de cães que passam pela rua, acompanhando seus donos, ou de animais situados em casas mais distantes, cujas vozes chegam filtradas por diferentes ângulos e paredes. Sobre estes, é difícil dizer.

Porém, em outros momentos e em outras fitas, ouço também um latido grave, típico de cães de grande porte. Pressuponho tratar-se dos cachorros do baterista. Em alguns momentos, ele se apresenta mais próximo do gravador e de volume mais elevado, em outros, parece ser dos mesmos cachorros, mas estão mais distantes. Quase simultaneamente, percebo uma

espécie de resposta dos cães vizinhos, inclusive daquele que vive no quintal quase em frente.

Tem-se, assim, uma pequena diversidade acústica canina, em que algumas presenças podem, especulativamente, serem vistas como índice de um entorno reconhecível. Entre permanência e passagem de cachorros, a rua vai se delineando sonoramente, compondo a espessura contingente de sugestão de real. Ouvir a rua de uma forma tão diversa e detalhada, de certa forma, poderia atribuir maior credibilidade à ideia de que a gravação é caseira, espontânea, que a rua não é uma montagem de estúdio. É possível, então, perceber já através dos latidos uma ideia de espaço da gravação. Torna-se possível escutar o lugar onde o registro se deu não como cenário neutro, mas como campo ativo.

Recebidos esses áudios já sob a rubrica de um “arquivo sonoro” pessoal, a audição do ambiente já poderia se dar a partir de um gesto que não é inocente: a própria designação antecederia uma percepção sobre a escuta e a orientaria. Nomear algo como arquivo poderia supor vestígio, resto, traço de um acontecimento passado. Assim, antes mesmo de começar qualquer análise mais detida, o meu ouvido já se inclinou a reconhecer marcas de um tempo e de uma situação específicas. O som passa a ser percebido como indício de uma cena anterior, como fragmento preservado de um instante, como sinais que permitiriam pensar em uma realidade não visível. Nesse contexto, os latidos e chiados ganharam um estatuto não de efeito editado e escolhido, mas como marca da rua e marca material do suporte que não estão submetidos a um certo controle de manuseio no estúdio profissional.

Assim, ao mesmo tempo em que o chiado contribuiria para a percepção de que aquilo é realmente uma gravação sem edições, ele também é alterado pela ideia de que aquilo faz parte de um arquivo.

O que poderia comprometer uma ideia de “pureza” do som reforça sua credibilidade enquanto documento. Ouço e, pela diversidade em que os chiados se dão, apesar de contínuos, acredito em uma espécie de “organicidade caseira”, acredito que aquele som gravado não teria sofrido intervenções posteriores.

Os latidos também interagem nessa impressão. A partir tanto da noção prévia de gravação caseira espontânea, quanto das presenças caninas diversas, estas soam como acontecimentos não convocados, inscrições do mundo na fita. Funcionam como pontos contingentes que escapam a uma lógica composicional evidente e de um ambiente controlado acusticamente. Dessa configuração poderia surgir aquela impressão de real. Ainda que uma gravação profissional, limpa de ruídos externos, também possa ser objeto de arquivo e investida de valor documental, percebo que trago comigo a suposição de que o arquivo caseiro — atravessado por chiados e sons da rua — carrega, ilusoriamente, uma dimensão

mais imediata de testemunho. Aqui, entraria em questão o que é um arquivo, mas não é um ponto que desenvolverei neste trabalho.

Talvez essa percepção diga menos sobre uma fantasia de natureza objetiva do registro e mais sobre um imaginário cultural que associa precariedade técnica a autenticidade. Ao reconhecer essa predisposição, desloca-se a questão: não se trata apenas do que a fita contém, mas de como a ideia de “arquivo” molda a forma como escuto e atribuo sentido ao que nela ressoa. É como se acreditasse mais que um papel envelhecido com escritas rasuradas e demais signos que pensamos como parte de um processo seria um arquivo (e não uma ficção montada para ser pensada como processo) do que um papel ainda estivesse branco e cuja escrita se apresentaria de modo organizada.

Desse modo, poderia ser que essa pesquisa fosse vista como uma grande ilusão, que caminhasse especulativamente de modo sempre muito bambo. Mas, pelo contrário, acredito que ela torna consciente a ideia desenvolvida anteriormente de que toda escuta é situada. Ainda assim, a minha sorte — e, digo sorte para aquelas perspectivas de leitura que valorizam as comprovações objetivas de dados — é que tenho relato de testemunha que confirma aspectos dos processos de gravação caseira de Wilson das Neves, como direi mais a frente.

Seguindo essa linha de pacto de credibilidade no que escuto sob o véu de gravação orgânica, por meio dos latidos, de certa forma, o limite entre casa e rua tornaria-se instável. A cena capturada no interior de um espaço privado é adentrada por sinais do exterior, o que seria a intimidade do ambiente doméstico revela-se permeável. O latido inscreve o fora no dentro, tal como a chuva que, sonora, invade o apartamento. A distância entre casa e rua é, assim, comprimida: o que estava há alguns metros instala-se no mesmo plano auditivo que o restante da cena registrada.

Então, os latidos são vistos aqui como objetos de arquivo, pistas tanto do processo de composição quanto das condições materiais de sua realização. Se os chiados sugerem o uso de um gravador analógico de baixa qualidade, os sons da rua favorecem a percepção de que o espaço de gravação não era isolado acusticamente, mas uma zona permeável, familiar, cotidiana. Assim, a fita pode ser vista a partir de um estatuto documental: das criações artísticas e das próprias situações em que essas criações se deram.

Dito de outra forma: se temos acesso à composição enquanto processo, temos acesso, simultaneamente, ao escritório sonoro em que essa obra estava sendo forjada, ao instante de surgimento, ao ambiente que acolhe as linhas melódicas. As composições surgem marcadas pela situação do campo acústico em que se deram. Há algo de revelador nessa simultaneidade: aquilo que poderia permanecer no domínio da fabulação (a cena da criação) torna-se audível

na própria obra. O “escritório sonoro” é um ambiente concreto, mesmo que invisível, atravessado por circunstâncias. Não há separação entre o lugar e o gesto que nele se inscreve: o espaço participa da escrita, e a escrita, ao se realizar, expõe o espaço que a torna possível.

Nesse sentido, a fita, com suas limitações técnicas, funciona como a preservação de um corte transversal do tempo. Por isso, o latido, assim, oscila como signo duplo: é, simultaneamente, o som de um cachorro e o vestígio material de um instante. O que, à primeira vista, apenas assinalaria a presença de um corpo animal, participa da textura da gravação, podendo ser interpretada como ruído, como índice de contexto ou mesmo como detalhe expressivo.

Seguindo a trilha dos latidos, encontro talvez outra pista sobre o seu escritório sonoro. Na fita F01B, por exemplo, os primeiros surgem com um contorno mais nítido, parecem mais próximos. O ataque tem maior definição, com a projeção um pouco menos amortecida do que no outro registro. A intensidade também parece um pouco maior, o que pode indicar menor distância da fonte ou menos obstáculos físicos entre o animal e o gravador. Talvez, nesse caso, trate-se dos cachorros do baterista ou, ainda, que Wilson das Neves não compunha sempre no mesmo lugar ou que poderia compor no mesmo lugar sob diferentes condições.

Percebo que o que surge agora escuto distraidamente, pois estou rememorando, a partir dessa dimensão do espaço, os sons que já ouvi aqui nas fitas. Tento, rapidamente, lembrar de algum indício sobre mudança de local de gravação. De repente, insisto de novo nos chiados. A fita F01B tem, no primeiro corte de gravação, um ruído mais proeminente. É diferente do que se apresentou no restante da própria fita e nas demais. Isso não pode ser um dado que deve ser ignorado. Tratei aqui dos ruídos provenientes do suporte técnico, porém penso também na possibilidade de existirem outros sons *chiadísicos* que se infiltram a partir do entorno: interferências elétricas, respirações do espaço, fricções do ar que dão ao fundo uma espessura própria etc.

Cada ambiente poderia comportar uma assinatura quase invisível. Uma diferença na “abertura” do ruído — mais difuso e arejado em um registro, mais contido e seco em outro — poderia indicar alterações na resposta acústica do espaço: janelas e portas abertas ou fechadas, ambientes mais ou menos reverberantes, diferença de posicionamento do gravador. Cada lugar — e, sendo mais radical, cada ângulo — poderia ter um perfil de fundo e uma combinação singular, como frequência proveniente de aparelhos domésticos, reverberações mínimas. Porém, pelas características do gravador do compositor, talvez ele não tivesse condições tão sofisticadas de evidenciar essas variações sutis.

Esse chiado novo incomoda, torna-se quase uma presença violenta, sendo impossível

atribuir a ele aquele fenômeno da escuta distraída, do esquecimento pela constância. O que se percebe é que ele é ligeiramente mais denso, com granulação mais espessa nas altas frequências, tem o volume mais proeminente, o que evidencia ainda mais os grãos; nos demais, costuma ser menos concentrado, quase mais “respirado”.

Entretanto, as texturas podem ser da mesma família acústica, assim, essa diferença poderia indicar simplesmente variações de ganho, outra regulação, microdiferenças na captação.

Isso não elimina a hipótese de mudança de lugar, mas, por enquanto, a partir desse chiado acho que ainda não é possível traçar alguma definição certa, pois não há alterações que comprovariam algum posicionamento. Pode ser que as gravações tenham sido realizadas no mesmo espaço ou, ao menos, em ambientes sonoros muito semelhantes e próximos.

De súbito, o som me remete a um ventilador. Parece que quase escuto as hélices rodando e o vento ressoando no espaço mas não diretamente no aparelho. Poderia-se supor que essa gravação teria sido feita, então, em um dia de calor no Rio de Janeiro. Essa hipótese meteorológica traria uma reconfiguração da cena. Se for isso, torna-se mais forte a ideia de que não haveria uma preocupação central em não deixar que os sons ambientes se inscrevessem nas gravações. Mais importante do que uma ideia de pureza, seria aliviar o calor, o conforto durante o processo.

No entanto, talvez essa escuta da hélice seja meu ouvido imaginando equivocadamente um movimento circular. Um artifício da mente que tentaria suprir a necessidade de conferir ao ruído algum sentido mais concreto para além de “ruído”. A forma circular, um eixo, um corpo que o sustente, pás, motor, rotação. A escuta parece tentar oferecer ao som uma anatomia diante do informe, ainda que talvez conjecturando-a.

A tentativa de ancorar esse som em uma imagem reconhecível, remete-me a T. J. Clark. Ele cita Hubert Damisch que, sobre Mondrian, diz que

as pinturas são feitas para inibir, por meio de sua realidade sensorial, o impulso para construir um objeto imaginário, na medida em que o olhar é constantemente atraído para seus elementos constitutivos — linha, cor, plano (DAMISCH, 1984, apud CLARK, 2007, p.11).

Se os quadros tentariam refratar uma tentativa do olhar de se agarrar a algo concreto, talvez eu deva ouvir certos sons aqui dessa forma: permitir que sejam do campo sensorial e abstrair de uma busca por definir uma fonte, não projetá-los em um mundo figurativo. Porém, a minha audição parece resistir a permanecer no puro grão acústico e, inquieta, fabrica objetos — ventiladores, motores, hélices — como se precisasse traduzir vibração para o campo do visível.

Avançando poucos segundos na escuta, percebo uma sequência rápida de estalos curtos. É algo que se aproximaria ao som do que poderia ser um "trrrrrr" na língua portuguesa. Suspeito ser do botão do ventilador sendo girado — aumentando ou diminuindo a intensidade do vento — ou do pé do ventilador também sendo girado no próprio eixo acoplado à base, alterando a rota do vento. Portanto, é um som-rajada, mas que indicaria uma circularidade.

O chiado do aparelho eletrodoméstico, depois desse som de giro, passa a se articular mais com o vento. Antes, este parecia algo que chegava depois de uma dispersão no ambiente; agora, em alguns momentos, encaminha-se mais vezes diretamente para o microfone. Isso não exclui nenhuma das duas hipóteses: ou ele girou o corpo do aparelho que se tornou mais direcionado a ele ou aumentou a intensidade do vento. Porém, essa configuração torna inescapável a ideia do eletrodoméstico. Assumo, a partir daqui, que o ruído trata-se do som de um ventilador de chão.

Porém, ainda confiando na escuta — ou talvez justamente por isso — é preciso abrir uma questão. Wilson das Neves apresenta a melodia nessa gravação através de um assobio. Assim, esse vento que se intensifica após o ruído de manipulação do ventilador poderia não provir apenas da máquina, mas também da interação entre o ar por ela deslocado e o sopro que sustenta o assobio. Como se o que chegasse até o gravador fosse uma espécie de trânsito, de trama, um embaralhamento ventístico de máquina e homem. Pode-se supor, inclusive, que o artista tenha aproximado o gravador da boca, enquanto recebia o vento diretamente no rosto.

Se assim for, o gravador teria captado não só as alturas definidas do assobio, mas o ar que o torna possível, o seu material. Em certos momentos, esse vento parece apresentar-se como uma sombra grave que acompanha, em contraste, a linha melódica aguda assoprada. Não se trata de um ruído restrito ao ataque das notas, ele se prolonga acompanhando-as.

Escutar o vento sem senti-lo é uma experiência estranhamente deslocada. “Que curioso e quase supernatural é ouvir o vento à distância” (MURRAY, 2001, p. 43). Interessante notar que aqui o vento ressoa de forma próxima — o que aumenta ainda mais essa estranheza. Se perto e não sibilante, costuma ser apreendido em conjunto com sua dimensão física: toca a pele, move os cabelos, altera a temperatura do corpo, faz bater portas, tremer janelas, carrega objetos etc. É como se o som conservasse a memória de um acontecimento físico — o ar em deslocamento — mas nos privasse da sua consequência corporal. O ouvido testemunha aquilo que a pele não confirma. Assim, o vento não é experimentado aqui como algo que nos envolve, mas como presença aérea. Ao invés de

alterar a temperatura do meu corpo, o faz vibrar.

No livro *O ouvido Pensante*, Schafer questiona a um aluno:

Schafer: - Você sabe como descrever o vento? *Inúmeras sugestões: glissando nas cordas, arpejos sussurrantes no piano e na harpa, lamentosos murmúrios nas madeiras* etc. Obviamente, podemos sugerir vento de várias maneiras, dependendo se ele é uma brisa de primavera ou o bramido de uma tempestade (...) (SCHAFFER, 2011 pp. 29-30).

Questiono-me sobre a descrição que fiz desse som. Limitei-me a nomeá-lo “som de vento”, atribuindo-lhe uma fonte, e a chamá-lo de “grave” e “sombra”, acrescentando-lhe qualidades. Talvez a estranheza da falta do toque também entre nessa caracterização. Porém, reconheço, posso ter tratado-o com uma certa economia vocabular. Isso revela menos sobre o som do que a minha hesitação sobre como trabalhá-lo na língua.

Nesse caso, Schafer traz exemplos do campo sonoro para descrever outro som. Nada mais justo. Se, como ele propõe, o vento pode ser figurado por glissando, arpejos ou murmúrios instrumentais, é porque sua descrição demanda uma transposição: usa-se um vocabulário musical capaz de sugerir sua textura, seu movimento, sua intensidade. É importante destacar que essas analogias não deixariam de ser uma espécie de sons-metáforas, uma adaptação da discussão que mobilizei aqui anteriormente. Aproximar o som do vento ao de um glissando nas cordas é como falar do som do chiado aproximando-o ao da chuva.

Quando escrevo apenas “vento”, contudo, deixo em suspenso o modo como esse sopro se apresenta. Delineio o que seria a sua possível fonte e nada mais. Tento pensar novamente em como a palavra poderia contornar o som do ar e a sua reverberação no ambiente. O que ocorre quando a língua experimenta interpretar o som? O que se perde, ou melhor, se cria nesse gesto?

Segundo Roland Barthes, quando trata-se de música, a língua procede “infelizmente, ao que parece, muito mal” (BARTHES, 1990 p. 237). Diz que a prática corrente da crítica musical fala da obra pelo que considera a categoria linguística mais pobre, o adjetivo.

À música é imediatamente atribuído um adjetivo. O adjetivo é inevitável: esta música é isto, esta execução é aquilo. Evidentemente, do momento em que tomamos a arte como tema (de um artigo, de conversação), temos que atribuir-lhe um predicado; mas, no caso da música, este predicado toma fatalmente a forma mais fácil, mais trivial: o epíteto (*Ibidem*).

Ele segue a crítica:

Um dossiê histórico deveria ser constituído, pois a crítica (ou a interpretação predicativa) adquiriu, ao longo dos séculos, certos aspectos institucionais: o adjetivo musical torna-se, na verdade, um efeito legal, cada vez que postulamos um *ethos* da música, isto é, cada vez que lhe atribuímos um modo regular (natural ou mágico) de significação: entre os antigos gregos, a língua musical (e não a obra contingente), em sua estrutura denotativa, era imediatamente adjetiva, cada modo estava ligado a uma expressão codificada (rude, austero, altivo, viril, grave, majestoso, belicoso,

educativo, pomposo, dolente, decente, dissoluto, voluptuoso); e entre os Românticos, de Schumann a Debussy, que substituem (ou acrescentam) a simples indicação dos movimentos (*allegro*, *presto*, *andante*) por predicados emotivos, poéticos, cada vez mais refinados (BARTHES, 1990, p.238).

Talvez Barthes tenha se insurgido contra convenções musicais sedimentadas. Contra certos ouvidos analíticos que já entravam em contato com o objeto sonoro armados de esquemas de pensamento prévios, de categorias estabilizadas, um *ethos* interpretativo seguros, ao invés de deixar algo emergir a partir da escuta. Ele procura, portanto, uma forma outra de se aproximar do som, desestabilizar uma espécie de escuta antecipatória. No entanto, até que ponto seria possível suspender tais “aspectos institucionais”? Estando imersa nas sonoridades ocidentais, teria como ouvir os modos gregos, por exemplo, e não associar a eles o que está forte e indiretamente estabelecido coletivamente? Teria como abdicar de repertórios, memória, códigos interiorizados? Pode-se realmente desfazer o aprendizado coletivo que molda uma percepção? Ou o gesto de tentar “ouvir de outro modo” já parte de uma consciência formada por aquilo mesmo que se deseja suspender? Toda escuta, mesmo a mais atenta ao detalhe sensível, já se encontra atravessada por formas históricas de inteligibilidade? E, ainda assim haveria abertura para uma imponderabilidade? Sobre isso, no artigo “Ecos, memória e música: significação no improviso vocal”, Livia Nestrovski diz:

A análise semiótica da música, segundo Edwards, torna-se limitada por ignorar “as maneiras como a significação musical está intrinsecamente entrelaçada ao contexto social” (EDWARDS, 2002:623). Deste modo, se a música oferece um sistema discursivo, como sugere NATTIEZ (1990), sua compreensão só é possível a partir de convenções sociais de prática e interpretação. Os significados musicais são, argumenta Edwards, “contingentes, mas nunca arbitrários”. Em outras palavras, quem produz música, ao fazê-lo, imprime nela significados que vão além da compreensão individual do intérprete ou do ouvinte. Os sons, portanto, possuem sentido também a priori, e dependem da compreensão de determinados códigos, tanto em sua feitura quanto em sua escuta (NESTROVSKI, 2013, p. 2).

Se assim é, a escuta não se dá no vazio, mas num campo já estruturado por convenções, práticas e expectativas compartilhadas. O ouvido individual opera dentro de uma moldura coletiva, mesmo quando imagina dela se afastar. Talvez o desafio não seja abolir os sentidos instituídos, mas torná-los audíveis como tais: reconhecer que aquilo que parece natural é histórico, que o que soa evidente é resultado de sedimentações culturais. Ouvir, então, não seria libertar-se dos códigos, mas escutá-los em funcionamento, perceber como operam sobre o corpo e como o corpo, por sua vez, os excede.

Reconheço que toda a elaboração que empreendi aqui pode ser entendida como forma de adjetivação: um jogo entre significações e texturas, o atrito, o corpo, a fonte, a distância, o movimento, o fora e o dentro, entre máquina e vida, o ambiente, a paisagem, a cultura, os humores, a história, os sentidos coletivizados, o efeito de real, as metáforas, os “como se”.

Permaneço no terreno da linguagem que qualifica e trago Anne Carson para amplificar o debate.

O que é um adjetivo? Substantivos nomeiam o mundo. Verbos ativam os nomes. Adjetivos vêm de outro lugar. A palavra adjetivo (epitheton em grego) é ela própria um adjetivo que significa "colocado sobre", "acrescentado", "anexado", "importado", "estrangeiro". Adjetivos parecem acréscimos bastante inocentes, mas vejamos. Esses pequenos mecanismos importados estão encarregados de vincular todas as coisas do mundo ao seu lugar no particular. São os trincos do ser. É claro que há muitas maneiras diferentes de ser (CARSON, 2021, p.10).

Penso que o caminho não seria combater o adjetivo, mas interrogar como ele se situa, compreender sua força justamente por ser o "trinco do ser". Delimitar os contornos de como percebo um som — dizer que é grave ou sombra — seria uma forma de tentar mobilizar uma imaginação possível a partir de sentidos compartilhados, situá-lo em uma rede de sentidos. Dessa forma, adjetivar o som não é traduzi-lo ou acachapa-lo, mas especular possíveis representações de experiência relacional entre sujeito (eu) e mundo (som e cultura) — ao recorrer uma singularidade, recorro inevitavelmente a códigos coletivos.

Por isso, o adjetivo aqui não é empobrecimento crítico, mas tentativa de comunicabilidade. É admitir que o que apresento é o que percebo e não a coisa em si. E, como isto não é um som — parafraseando René Magritte —, preciso mobilizar os recursos que disponho da língua para suscitar uma imagem auditiva possível.

*

A partir das adjetivações, o chiado do ventilador e esse vento que persegue o assobio podem fazer parte da construção da ideia de que essa gravação teria sido feita em algum cômodo dentro de casa, próximo a alguma tomada. Nesses poucos minutos, não há qualquer outro som.

Porém, retomando a investigação sobre os processos, em algumas outras gravações, surge o som de vento sem o ventilador e em uma dinâmica que não se apresenta como sombra acompanhante. É o som de vento que entrecorta as ruas, árvores, casas, janelas. Um sopro sem altura definida, privilegiando frequências médio-graves. Portanto, não é como um uivo, um sibilo. É cheio, mesmo que breve. Ataca abruptamente, abre e se dissipa rapidamente. Mesmo assim, não incomoda e não se sobrepõe à melodia. A diferença entre os dois ventos aqui descritos e um dado informado por Jorge Helder pode oferecer-nos uma indicação de que os registros teriam sido feitos em locais diferentes.

Jorge Helder⁸, em entrevista feita para essa pesquisa, disse que das Neves compunha e gravava, muitas vezes, no terraço de sua casa. Um espaço aberto, com sombra de árvores, um jabuti que circulava silenciosamente, muitos cactos que o baterista trazia de viagens a trabalho, vista para a rua e para os vizinhos.



Fotografia 3 — Wilson das Neves no terraço.
Fonte: sem identificação.

⁸ Radicado no Rio de Janeiro desde 1986, o contrabaixista cearense passou a tocar regularmente com o baterista a partir de 1994, quando integrou a banda de Chico Buarque. O trabalho rapidamente se desdobrou em vínculo pessoal: tornaram-se amigos e compadres, e Helder passou a frequentar com assiduidade a casa do músico na Ilha do Governador. Com a retomada do grupo “The Ipanemas”, o baixista foi incorporado à formação, contribuindo como instrumentista, compositor e arranjador de álbuns do conjunto.



Fotografia 4 — Contracapa do encarte do disco com imagem do terraço de das Neves.
Fonte: Arquivo pessoal.

O som de vento aberto e cheio, que não viria da sua boca e nem do ventilador, poderia ser um sinal de que estaria gravando aquilo no terraço. Somado a isso, em algumas gravações em que ele surge, também há veículos passando e o som dos cachorros de médio-porte de modo mais proeminente, enquanto o de grande porte está mais distante. Logo, a arquitetura da casa também se inscreveria, ao seu modo, nesses registros. As paredes que abafam os sons ou que canaliza-os de modos diferentes, o reverb da voz nos ambientes etc.

Nas gravações em que imagino darem-se no terraço, há também de forma mais presente os sons da rua; enquanto que as gravações que suponho terem acontecido em área interna trazem os burburinhos da família, da televisão e o latido grave de volume elevado e os dos demais mais distantes.

Em uma, ele começa dizendo “Olá, Brasília”. Estava na capital? Era o nome da música? Era o nome da música e estava na capital? Os chiados são os mesmos, porém não há cachorros e nem automóveis.

*

Quase imediatamente após o início dos primeiros latidos descritos aqui, o canto de um pássaro se insinua. É um som brilhante, metalizado, que cintila e se apresenta como traço fino, intermitente, composto por pequenas notas rápidas que oscilam levemente de altura. Ele não disputa volume com o cachorro. A sua audibilidade como algo que se projeta a partir de uma certa distância do gravador tem um contorno bem definido diante do latido. Isso porque entre ambos há um grande contraste espectral, ocupam faixas muito diferentes. Enquanto o latido ocupa majoritariamente a faixa média, com energia mais encorpada e ataque mais pesado, o passarinho se inscreve acima, nas frequências agudas, com emissões breves e articuladas.

Um pouco mais à frente na gravação, um passarinho que imagino ser de outra espécie parece surgir. Canta uma sequência de notas curtas, praticamente as mesmas com leve variações de frequência. A ausência nesse momento de sons como os latidos ou a possível proximidade maior entre o pássaro e o gravador ou ainda a emissão em um volume mais alto do seu canto, permite ouvir melhor o envelope do som: ataque rápido, sustentação curta e decaimento abrupto.

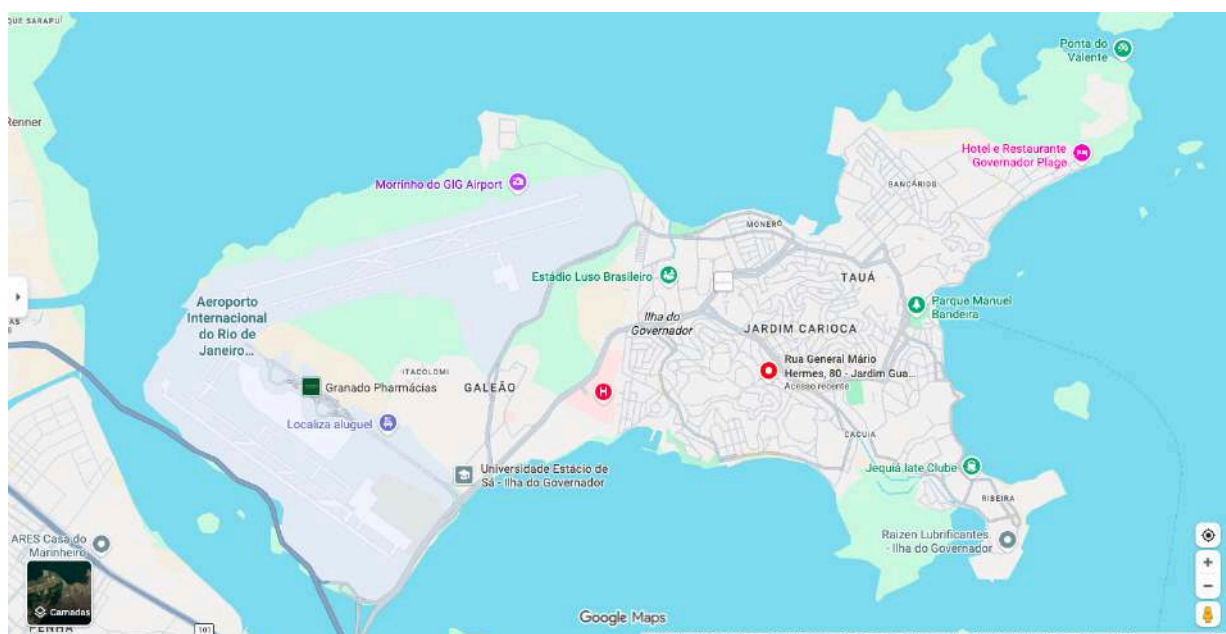
Ao longo das gravações, não percebo muitas variações entre os cantos dos pássaros. Pelos contornos melódicos, trago a suspeita de que trata-se de bem-te-vis, sabiá-laranjeiras ou pardais — aves comuns na Ilha do Governador.

Ora as aves parecem mais próximas, ora mais distantes, mas mantêm-se nesse registro de frequências altas, finas e pontilhadas. É precisamente essa faixa aguda que lhes confere nitidez: mesmo quando situadas ao fundo, destacam-se como pontos luminosos na massa sonora. Sobrepoem-se pelo volume e, principalmente, por esse efeito brilhante sem produzir saturação, atravessando camadas sonoras densas. Seus cantos, variando em intensidade e profundidade, sugerem um relevo auditivo: instauram planos, marcam distâncias, desenham uma perspectiva. Ao lado dos demais ruídos — sopros, motores, reverberações — funcionam quase como linhas que contornam o espaço.

E, ainda que seja um som que analogamente imitamos e comparamos ao assobio humano, ele não disputa território com o gesto de quando Wilson das Neves sopra suas melodias. Mesmo soando simultaneamente e ocupando regiões agudas, são inconfundíveis.

Os cantos dos pássaros podem facilmente adentrar as casas, é verdade, mas quando ele se dá em algum registro em que surge também o som do vento “de rua”, os latidos, som dos carros, a ausência do burburinho caseiro e uma reverberação menor da voz, imagino das Neves compondo a céu aberto.

Quando surgem os sons de veículos, há a possibilidade de serem carros, motos e aviões. Estes últimos se apresentam de modo mais macio e aveludado do que os terrestres. O avião tende a formar uma massa contínua, um fluxo grave que se espraia pelo espaço. A Ilha do Governador, situada na Zona Norte, abriga o Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro-Galeão, o maior da cidade. Há lógica, portanto, na recorrência de voos baixos que atravessam as gravações.



Fotografia 5 — Mapa da Ilha do Governador com indicação de onde ficava a casa do músico. Fonte: Google Maps, 2026. Disponível em: <https://maps.app.goo.gl/fqy2Nhumiy39n5ae9> Acesso em: 01 fev. 2026.

O som do avião costuma anunciar-se à distância, como um rumor grave que se confunde, por instantes, com o próprio fundo da paisagem. Gradualmente, ele ganha corpo, adensa-se, ocupa as faixas médias e graves com uma vibração estável, quase hipnótica. Não há a irregularidade do trânsito terrestre; há antes uma espécie de planície sonora que se desloca. À medida que a aeronave se aproxima, o volume cresce e o espectro se amplia, envolvendo os demais sons numa camada espessa. Quando atinge o ponto de maior proximidade, parece comprimir o ar — como se o ambiente inteiro fosse submetido a uma pressão momentânea.

Em seguida, o movimento se inverte. O ruído começa a rarear, perde densidade, afasta-se até tornar-se novamente um traço distante, quase indistinto. Diferente dos carros, o avião desenha uma curva no alto, instaurando uma verticalidade na escuta. Sua passagem não apenas adiciona um som, mas altera temporariamente a escala do espaço: o íntimo da gravação é atravessado por uma dimensão aérea, urbana e infraestrutural que lembra, a cada sobrevo, a inserção daquele gesto musical numa cidade atravessada por fluxos. Assim, o avião é comprimido a uma intimidade.

Essa descrição que acabei de fazer pode ser nomeada como efeito Doppler, que ocorre quando

um som está em movimento, a uma velocidade suficiente para causar uma fusão das ondas sonoras à medida que o som se aproxima do observador (resultando numa elevação da altura) e um alongamento de todas as ondas à medida que o som se afasta (resultando no abaixamento da altura) (SCHAFFER, 2001, p.118).

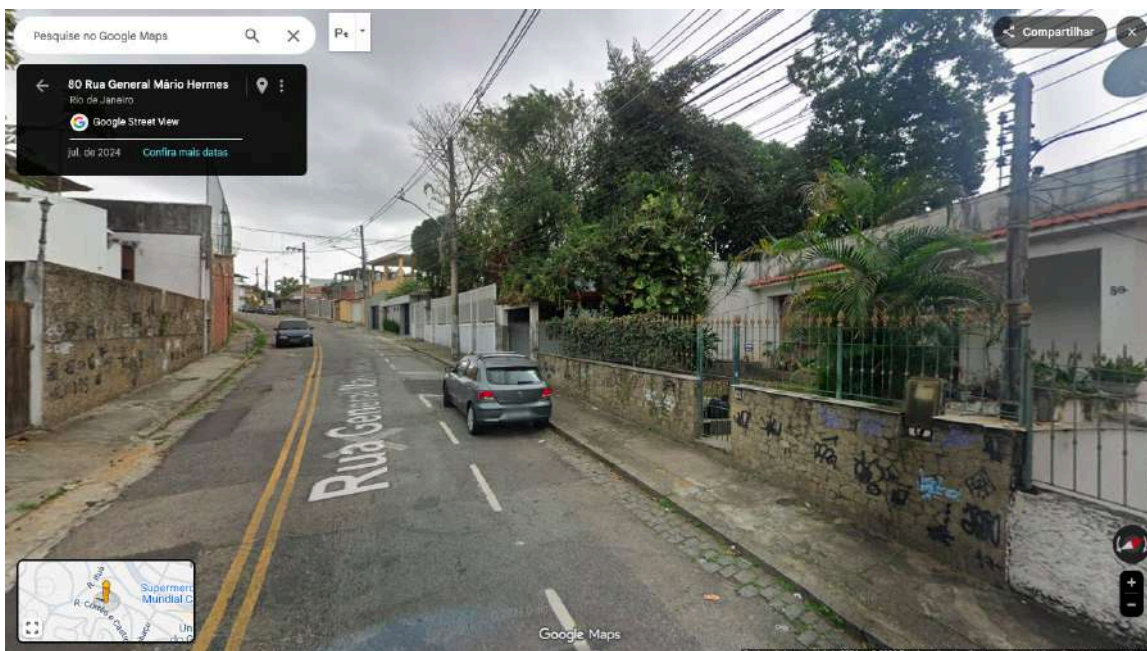
Os sons de todos os veículos surgem a partir desse efeito. Assim, escutamos não só os automóveis, como também a trajetória, o movimento.

Diferentemente da massa aérea do avião, os carros produzem uma textura mais granulada. O som não é apenas o do motor: há o atrito dos pneus contra o asfalto, pequenas irregularidades da pista, possíveis vibrações de lataria. Como a casa está situada em uma rua residencial, esses ruídos são esparsos, deixando entre si intervalos de silêncio; em vias mais movimentadas, tendem a compor um fundo contínuo, uma espécie de tapete rítmico irregular. Cada passagem cria um breve evento — aproxima-se, cruza, afasta-se — instaurando microdramaturgias acústicas.

O efeito Doppler, nesses casos, é um operador de espacialidade. Ele permite ao ouvinte localizar, ainda que sem ver, a trajetória do veículo: mais próximo ou mais distante da fachada da casa. O espaço se torna audível pela variação de altura e intensidade.

Pela curta distância entre o terraço e a rua, como mostra a imagem a seguir, a passagem dos automóveis terrestres ganha uma nitidez quase tátil. Se dão bem próximos ao

gravador.



Fotografia 6 — A rua em frente a sua casa.

Fonte: Google Maps, 2026. Disponível em: <https://maps.app.goo.gl/ye9Pe7xSWXfYhEzF6>. Acesso em: 01 fev. 2026.

Em um registro, das Neves interrompe o canto para que um carro passe. O gesto é mínimo, mas revelador: há uma interlocução. O músico suspende a emissão, aguarda a travessia do motor, e só então retoma a linha melódica. A cena explícita, pela primeira vez, uma pausa de das Neves na emissão de sons para esperar que outro pare. Por que os outros não teriam causado esse mesmo efeito?

Muitas dessas descrições recorrem a metáforas visuais para tentar dar forma ao que pertence ao domínio auditivo. Fala-se em linhas, planos, profundidade, perspectiva — categorias herdadas do campo das artes plásticas que auxiliam a organizar a experiência sonora. Essa transposição não pretende reduzir o som ao visível, mas oferecer um vocabulário possível para pensar suas relações internas — trata-se ainda de um expediente do “como se”.

Pode-se pensar que ainda assim não fiz grandes distinções entre “figura” e “fundo” até aqui. De acordo com Schafer, “a figura é vista, enquanto o fundo só existe para dar à figura seu contorno e sua massa. Mas a figura não pode existir sem o fundo; subtraia-se o fundo, e a figura se tornará sem forma, inexistente” (SCHAFFER, 2001, p. 26). Ora, todos os sons aqui descritos formam uma bricolagem sonora delineando uma cena e não tornam-se um chão sobre o qual um ou outro iria assentar-se. E podem existir independente um do outro, até mesmo no espaço vazio (como em parte das gravações comerciais) — ou talvez o autor possa estar considerando aqui também esse vácuo como algo inexistente.

No entanto, discordar daquela afirmação não é ignorar que eles não se dão de modo chapado, no mesmo plano. O autor complexifica a questão ao afirmar, em seguida, que “qualquer som pode ser ouvido conscientemente e, desse modo, qualquer som pode tornar-se uma figura ou sinal” (SCHAFER, 2001, p. 26). Aqui, a hierarquia se desfaz: o que é fundo em um instante pode tornar-se figura no seguinte, dependendo do foco da escuta.

Não se trata de distinguir sons “relevantes” de sons “secundários”, nem de investir contra aqueles que supostamente não importariam. Parte-se do princípio de que todo som presente na gravação participa da construção da cena sonora. O fundo não é mero suporte; é constitutivo. E a figura não se impõe como centro soberano, mas como emergência momentânea dentro de um tecido relacional.

Se há alternância perceptiva, ela não estabelece valores, apenas desloca a atenção. Um som pode tornar-se figura em determinado instante e, em seguida, reintegrar-se ao conjunto sem perder sua densidade. Assim, a escuta aqui proposta privilegia a ideia de campo sonoro como trama. Descrever, portanto, não é selecionar o que importa, mas acompanhar as variações de presença que, juntas, constituem a experiência auditiva.

Em parte das fitas, não consigo categorizar rapidamente um som, como expus aqui o processo de identificação do som do ventilador. Às vezes, percebo um que, na verdade, depois revela-se uma mistura. Isso acontece muitas vezes, por exemplo, com o som de automóveis e de vento da rua; ou com o som do vento proveniente do assobio ou do ventilador; ou ainda com a incerteza se haveria, em algum momento, chuva misturada aos chiados da máquina. É quase um campo luminoso abstrato que, depois de ouvir repetidas vezes traçando caracterizações, semelhanças, imagens aproximativas, especulo como uma coisa ou outra. O espaço, a arquitetura, as fontes deixam de ser geométricos e se tornam atmosféricos.

O verbo pode ser também algo bastante presente nesse quadro sonoro. A sensação é de movimento incessante — aos meus ouvidos, o som sempre está fazendo ou indicando algo sobre as suas fontes ou sobre como das Neves compõe. Há calor, vizinhança, espaço aberto ou fechado, correntes elétricas, cidade, casa, cachorro, homem. A orelha nunca repousa. Ao perceber o som como ação ou como índice de uma ação, mesmo quando o referente se torna reconhecível, permanece a impressão de que tudo está prestes a desaparecer ou a transformar-se em outra coisa — exceto, talvez, do chiado, que mesmo com a sensação constante de movimento, parece que é infinito.

Às vezes, alguns registros parecem uma espécie de pintura de William Turner, com campos de forças que emergem e se desfazem, suspensas em uma matéria vibrátil que dissolve contornos e impede algumas fixações. São espaços de um mundo em movimento,

nos quais as formas mal começam a ser desenhadas nos sentidos e já passam a se desfazer. Ouço o avião, nunca consigo isolá-lo do restante e ele, rapidamente some, se dissipa no ar. Trata-se de poucos segundos, geralmente entre cinco e oito. Sempre que percebo a sua presença, volto o áudio um pouco, pois é quase sempre possível escutá-lo insinuando-se antes, em um *fade in* suave que antecede sua aparição mais evidente. Como se, no momento mesmo em que os reconheço, as aeronaves já estivessem lá existindo sonoramente — adentrando aos poucos um contínuo sonoro que as precede.

Algo semelhante ocorre com o que suponho serem sons de passos. Eles não surgem como evento isolado, mas misturado a condensações progressivas de ruídos já em curso: cliques nos botões da máquina, estalos das próprias fitas, o ranger de objetos que não consigo identificar. Até que o impacto seco do sapato contra o chão de taco se torne audível como gesto humano, precisei escutá-lo em diversas fitas diferentes, como se a própria escuta tivesse de aprender a separar o que seria do corpo da máquina.

Cada passada produz um “toc” curto, seguido por uma ressonância mínima que se dissipa antes de constituir eco. Em alguns casos, mesmo quando o ritmo parece se estabilizar, percebo uma leve variação de peso, como se o corpo testasse — mesmo que de modo inconsciente — a si e ao espaço enquanto canta ou assobia. Não há marcha regular, mas microdecisões sucessivas: apoiar, suspender, avançar um pouco, recuar talvez.

Ouvindo detidamente uma das fitas, percebo que, entre 09:32 e 09:33, aparecem passos marcando um deslocamento curto. Aos 09:38, um ruído mais amplo sugere movimentação do gravador ou de algo próximo a ele, um rearranjo mínimo do campo acústico. Teria mudado a direção do aparelho, esbarrado na mesa onde ele repousa ou carregaria-o enquanto anda? Seguem-se novos passos isolados (09:42, 09:45, 09:46), depois dois em sequência (09:48), outro aos 09:51 e três quase encadeados por volta de 09:58–09:59. O caminhar nunca se estabiliza plenamente: são trajetos curtos, interrompidos, como se o corpo circulasse dentro de um perímetro reduzido, sem intenção de deslocamento contínuo, de ir a algum lugar.

Aos 10:00, um carro atravessa o fundo sonoro. Pouco depois, por volta de 10:05, o assobio se torna mais incisivo: surge um glissando amplo, claramente marcado, precedido por deslizes menores e por notas curtas de ataque definido. Um pouco mais à frente, outro carro passa.

Aos 10:14, o cachorro do vizinho começa a latir e, no segundo seguinte, escuto quatro passos sucessivos, mais decididos, que se prolongam até aproximadamente 10:23, quando cessam abruptamente. Retoma-se o caminhar aos 10:29, interrompido novamente poucos

segundos depois e retomado por volta de 10:40, sempre nesse regime de avanços breves e suspensões. Estaria indo para direções diferentes?

Em outros registros, confundo passos com marcações ritmicas com a mão batendo em uma superfície dura. Nesse, torna-se claro que se trata de passos propriamente ditos. Quando o assobio se aproxima do fim, o corpo parece deslocar-se em direção ao gravador: a cadência do caminhar mantém-se acompanhada pelo leve eco característico de sapato sobre piso rígido. Tudo indica que, nesse registro, por exemplo, a composição ocorre em pé, em pequenos deslocamentos — dois ou três passos, pausa, mais alguns passos — como se o pensamento musical surgisse junto do movimento físico. Não é um andar funcional.

A distância variável sugere também um jogo espacial. Em certos momentos, o assobio soa pleno e próximo, com volume alto; em outros, enfraquece e se afasta, como se o corpo estivesse voltado para outra direção ou posicionado em outro ponto do terraço. Não há indícios de circulação ao redor do gravador, soa-me mais como deslocamentos lineares curtos. Enquanto ressoa a última nota dessa música, das Neves faz o percurso de volta até o aparelho: os passos aumentam de volume com a aproximação, na cadência de um caminhar — sinal de que não carregaria o aparelho consigo. Contabilizo cinco passos, número suficiente para supor que não precisava estar tão próximo do gravador. Será que estaria com o corpo voltado para ele para captar melhor? As variações de volume decorreriam de escolhas expressivas — assobiar mais baixo, construir uma dinâmica — ou simplesmente da distância e posição do corpo no espaço?

Quando surgem, trata-se geralmente de poucos passos, pausa, poucos passos, pausa: um vaivém mínimo. Questiono-me: porque andaria? Seria um gesto composicional involuntário? Logo após o início dessa música, já escuto o que poderiam ser passos isolados, teria começado a compor em pé? Será que em alguns casos estaria dançando? Olharia para onde? Estaria andando como? Estaria com quais sapatos? Comporia contornando os cactos? Teria percebido os carros passando e o cachorro latindo? O caminhar participa do processo, marcando respirações, hesitações, retomadas. Mas o que viria primeiro? O desejo dos passos ou o pensamento musical? Talvez ambos surjam de um mesmo impulso, inseparáveis.

Esses sons deixam entrever um detalhe do modo de trabalhar em que a obra se forma. Nessas vezes, então, o corpo cria deslocando-se. O som revela uma cena em movimento. Quando não há sons de passos, estaria compondo sentado ou deitado? Escorado em alguma cadeira, na cama?

Como mencionei aqui, em alguns momentos, não consigo dizer se o som vem dos pés ou das mãos. Às vezes, esses baques trazem uma marcação de tempo, um pulso, o que poderia

ainda ser produzido pelos pés. Porém, seria muito difícil imaginá-los construindo pequenos fraseados percussivos, então, quando estes surgem, assumo logo ser fruto das mãos batendo em alguma superfície dura.

Na maior parte das vezes, o batuque explora centros rítmicos junto com a melodia entoada. A melodia e o batuque coexistem, dialogam. Ele oscila entre a regularidade e a interrupção, como se a mão acompanhasse a respiração do assobio e não um compasso abstrato. Então, não se trata de algo ornamental ou marcador acachapante, faz parte da obra. Por exemplo, quando marca a cadência que evoca o samba, não encaro-o como citação explícita, mas como elemento constituinte. E isso não exclui a ideia de que pode ser uma condução.

Costuma surgir em sequências curtas, com variações entre um fraseado e outro que se dão em sequência. As sequências trazem uma estética minimalista, às vezes reduzidas a uma clave. Além disso, não se repetem mecanicamente; variam, interrompem-se, retomam por outra acentuação. Por vezes, o gesto percussivo surge e logo é abandonado, reaparece mais adiante, interrompe-se novamente — não consigo identificar algum padrão dessa escolha.

Pegando como exemplo a fita F01A, em um dos seus registros, ele começa a assobiar a melodia marcando o pulso feito um metrônomo, mas em poucos segundos já muda. Torna-se uma percussão livre claramente orientada por um padrão de samba em compasso binário ou, mais precisamente, por uma sensação de binário.

A acentuação privilegia, às vezes, os contratempos e as posições fracas do compasso, produzindo o chamado *suingue* — uma micro-deslocação temporal que impede a quadratura mecânica, um “balanço”. Em vez de marcar os tempos fortes (1 e 2), as mãos frequentemente enfatizam as semicolcheias intermediárias, aproximando-se da lógica da clave implícita do samba (algo que no senso comum pode ser conhecido como *telecoteco* — para relembrar aqui as metáforas), ainda que de forma fragmentária e variante. Isso faz com que o elemento de condução seja expressivo. Uma ideia de andamento base é reconhecível, mas a superfície temporal se dá de modo mais maleável, atrelada à expressividade da improvisação. Não é ausência de tempo, é tempo elástico, respirado.

O padrão não é uma célula repetida literalmente, mas um *ostinato* descontínuo, com pequenos grupos de batidas, pausas variáveis, reaparição do gesto com pequenas diferenças, sensação de continuidade mesmo com as lacunas.

Timbricamente, trata-se de uma percussão de ataque seco, curta duração e baixa ressonância, o que indica contato com superfícies não muito vibrantes, como uma mesa, ou com o próprio corpo. Isso faz com que o som funcione mais como elemento articulatório do

tempo do que como sustentação sonora.

Há momentos em que reduz a uma espécie de clave minimalista, marcando apenas pontos estruturais do ciclo rítmico. A relação com a linha melódica é heterofônica e interdependente: a percussão não acompanha passivamente, há diálogo, antecipação de entradas, jogo com as pausas e reforço de cadências. Pode-se falar, então, de um complexo procedimento rítmico entre canto (ou sopro) e percussão corporal.

É curioso que há uma diversidade de gêneros em suas composições, mas a marcação surge principalmente quando trata-se de samba. Essa descrição feita pode adequar-se a diversos outros registros. Trata-se sempre de um esqueleto econômico e discretamente audível.

Um registro que trazia um desses desenhos rítmicos feito com as mãos, apresenta, de repente, um ser estranho. Por volta dos 16:10, ressoam sons que diferem tanto dos passos quanto do batuque habitual, como se viessem de outra profundidade do espaço ou de outra parte do corpo. São batidas mais graves e distantes, três golpes sucessivos que lembram a cadência de um coração. Esses “tum” produzem uma impressão orgânica, quase involuntária, de um pulso vital dentro da textura sonora. Como se a gravação agora tivesse ganhado vida própria. Bruscamente, ela se interrompe, e passo a escutar apenas os chiados do primeiro capítulo. A impressão é a de que a fita acabou e não a música — para onde esta teria ido? Fico sem saber também quem teria produzido aquele coração.

Quando bem definidos, os passos desenhavam trajetórias espaciais, o batuque desenha algo sempre próximo do gravador, o que pode soar quase tátil. Se o caminhar revela um compositor que compõe também deslocando-se, a percussão sugere um compositor que pensa musicalmente não apenas a partir de alturas e durações das notas; que articula diversas formas de produzir som simultaneamente.

Esses gestos podem associar-se a algo que me disse uma vez, “canto pensando na bateria”. Ora, se canta pensando na bateria e compõe através do canto (ou do assobio), então pode-se pensar que compõe pensando na bateria. Isso implicaria deslocar certos eixos tradicionalmente vinculados à voz como portadora de alturas e de palavras para um campo eminentemente rítmico-corporal.

Pode-se dizer, portanto, que a bateria não é um instrumento que acompanhará a canção pronta, mas um princípio de pensamento musical que antecede e orienta o próprio ato de compor. Nesse sentido, cantar “pensando na bateria” equivaleria a converter a voz em lugar de escuta antecipada do corpo percussivo, como se a música já nascesse atravessada por uma

memória de gesto, por uma coreografia invisível que organiza o tempo antes mesmo de ele se tornar som compartilhado. *Onde começa a bateria naquele homem?*

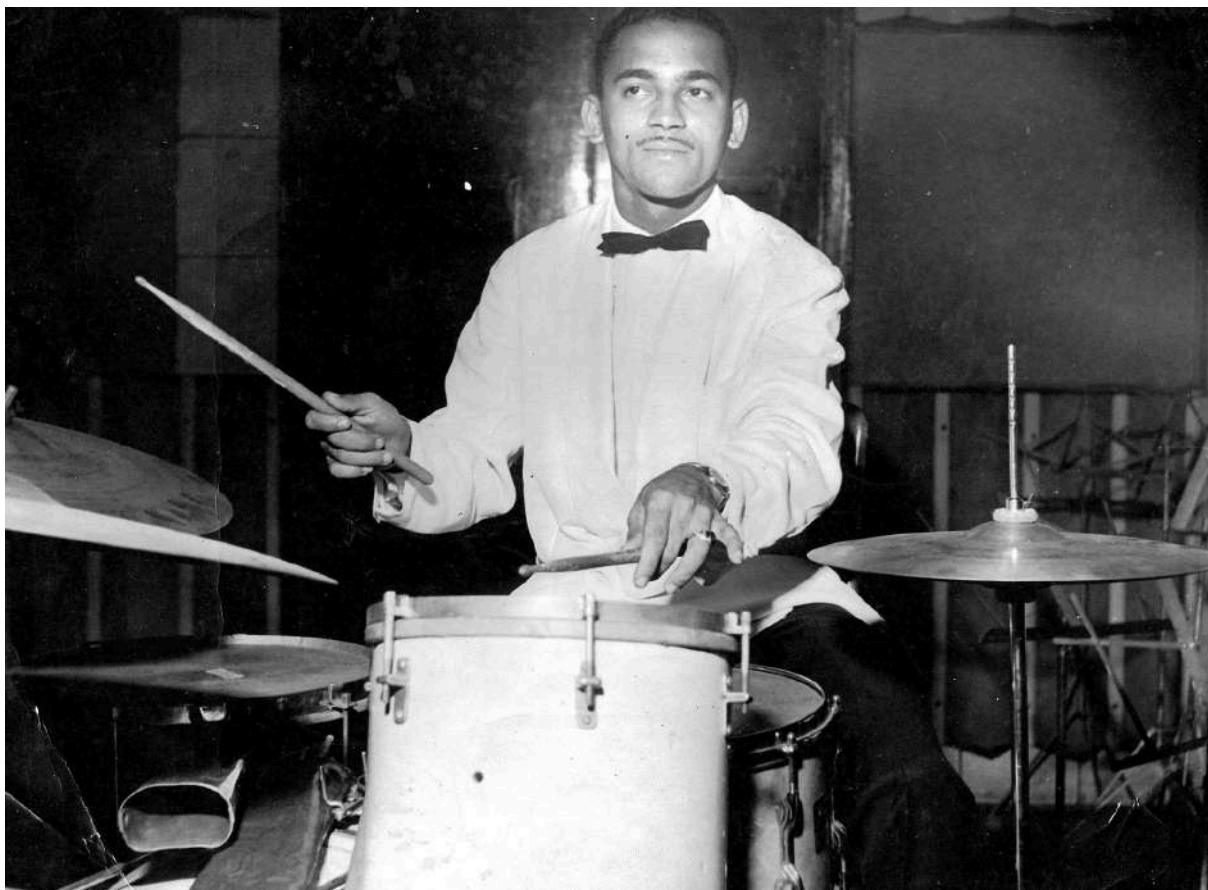


Fotografia 7 — Wilson das Neves cantando na gravação do projeto *Zeca Apresenta: O Quintal do Pagodinho (Ao Vivo)*. (2016)
Fonte: sem identificação.

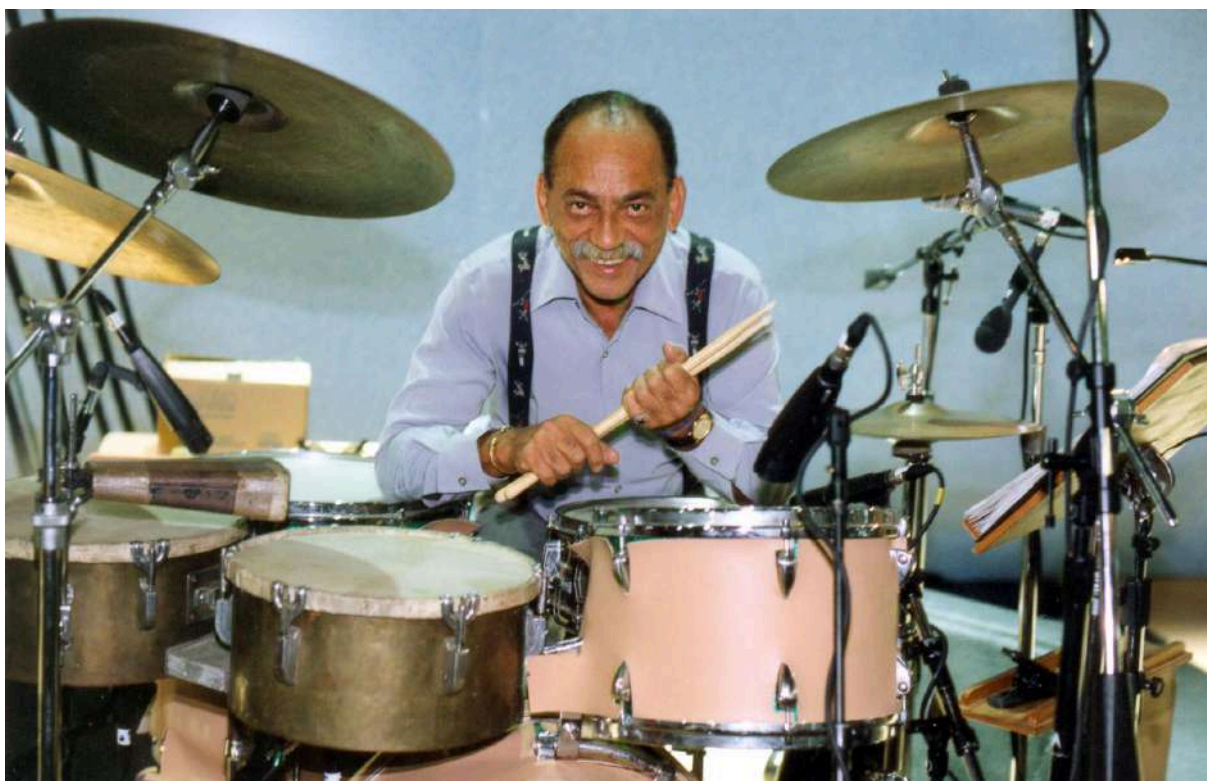
CAPÍTULO 3 — WILSON DAS NEVES

O samba é meu dom.

Paulo César Pinheiro e Wilson das Neves



Fotografia 8 — Wilson das Neves jovem.
Fonte: autoria desconhecida.



Fotografia 9 — O músico à bateria.
Fonte: autoria desconhecida.

O cenário musical da década de 1960 carrega uma série de tensões. Artistas, grupos e gêneros foram colocados em lugares de oposição pela mídia, e pelo debate entre intelectuais em artigos, livros e críticas. Parte desses cantores e compositores também travavam discussões acaloradas sobre a ideia do nacional-popular, valores estéticos, políticos, processos históricos, a indústria cultural, a modernidade, o mercado e uma configuração de Brasil daquele momento. Eram tempos dos desdobramentos da bossa nova, da decadência dos cantores da Era de Ouro da Rádio, do CPC da UNE, da música engajada, do tropicalismo, do diálogo com as vanguardas e com os arquivos da música brasileira, da defesa e do ataque a uma ideia de tradição e popular contra estrangeirismos, da guitarra elétrica, do surgimento da Jovem Guarda (qualificada por parte da esquerda como alienante, massificada, despolitizadora e americanizada com a entrada do pop rock), do Fino da Bossa (pensado como um espaço síntese da ideia de salvaguarda de uma noção de brasilidade associada a uma continuidade urbana da música), das disputas dos Festivais (que trazem todas essas movimentações), do samba de Elza Soares e Martinho da Vila, das escolas de samba e da retomada do que era chamado de "samba de morro".

É a época em que a sigla MPB surge, se populariza e abarca gêneros, como bolero, baião, balada, samba-canção e samba-jazz. Sua escuta, enquanto canção tida como moderna,

passa a diluir as distinções, colocando tudo dentro desse grande nome-guarda-chuva. A música instrumental nessa época passa por um processo semelhante: torna-se um termo genérico e passa a ser tudo o que não é canção (talvez pelo próprio peso que ela firma) ou música clássica.

Eram nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Elizeth Cardoso, Orlando Silva, Dalva de Oliveira, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Rogério Duprat, Roberto Menescal, Marcos Valle, Atila Alves, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Elis Regina, Eumir Deodato, Moacir Santos, Egberto Gismonti, Elza Soares, Sylvia Telles. Apesar dos diferentes paradigmas sonoros, estéticos, políticos e das relações, por vezes, conturbadas entre esses artistas, eles tiveram algo em comum: a presença de Wilson das Neves na bateria.

É como se ele não fosse apenas uma base que tramasse um diálogo entre cantores, compositores e instrumentistas vistos como distintos, mas que, de certa forma, pudesse desestabilizar os embates das observações de categorias fechadas de "gêneros" e "movimentos". Por exemplo, “Naná” (Coisa nº 5), de Moacir Santos e Mário Telles, lançada em 1964 no álbum *Coisas*, tem o mesmo baterista de “Que vá tudo pro inferno”, de Roberto e Erasmo Carlos, gravada e lançada em 1965. É como se ele pudesse estar em todos os lugares, tocando o que lhe pedissem. É muito provável que ele não tenha participado dos debates e elaborações conceituais dos discos dessa época, mas seus pensamentos sonoros estão presentes, porque é possível identificá-lo mesmo com o toque aclimatado a cada artista. Ele deixa claro, em entrevistas, que se ajustava às diferentes demandas.

Cada um é uma história. Cada um tem o seu estilo e você tem que adaptar a sua maneira de tocar. Não pode chegar lá e dizer: eu toco assim e pronto. Se for assim, só vai tocar quando for do jeito dele. Agora, um músico que se propõe a ser profissional e gravar com todo mundo, como eu... (DAS NEVES, 2011).

Porém, mesmo assim, é possível, dentro dessas variações, percebê-lo. E, foram tantas variações, que fez parte da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, da Rádio Nacional, tocou em teatros, bailes, bares, boates, restaurantes, festivais, cabarés, circos e taxidances. Nas décadas seguintes, seguiu essa característica, indo do samba ao funk, do bolero ao soul, chegando no século XXI tocando com Chico Buarque e rappers, como Marcelo D2 e Emicida. Contou em diversas entrevistas que talvez essa tenha sido a sua virtude, procurar tocar para quem o estava acompanhando ao mesmo tempo em que trazia a sua pronúncia.

Ao longo da carreira, registrou os nomes com quem gravou. A lista traz mais de 700, entre cantores, instrumentistas, orquestras e artistas estrangeiros. Foram nomes como Jorge Ben Jor, Tim Maia, Cartola, Candeia, Dorival Caymmi, João Nogueira, Martinho da Vila,

Clara Nunes, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Francis Hime, João Bosco, João Donato, Luiz Melodia, Nara Leão, Nelson Gonçalves, Maria Bethânia, Edu Lobo, Ney Matogrosso, Adoniram Barbosa, Agepê, Agnaldo Timóteo, Alceu Valença, Alcione, Aldir Blanc, Antônio Carlos e Jocaí, Aracy de Almeida, Baden Powell, Bibi Ferreira, Cauby Peixoto, Celly Campello, Dick Farney, César Guerra Peixe, Maestro Cipó, Clementina de Jesus, Délcio Carvalho, Djavan, Dona Ivone Lara, Donga, Dudu Nobre, Fagner, Fafá de Belém, Gal Costa, Fundo de Quintal, Ivan Lins, Jamelão, Jards Macalé, Luiz Gonzaga, Mart'nália, Noca da Portela, Pixinguinha, Reginaldo Rossi, Radamés Gnattali, Sarah Vaughan, Vanessa da Mata, Waldick Soriano, Walter Alfaiate, Wanderléa, Wando, Zé Ketí, Zé Ramalho, Nelson Sargento, Os Tingo's, Maysa, Milton Nascimento, Monarco, Moacyr Luz, Marisa Monte, Lisa Ono, Sean Lennon.

É conhecido que a sua ligação mais forte sempre foi com o samba, afinal, repetia insistentemente que, no fundo, tudo feito no Brasil é samba. “Pra mim, tudo é samba, no carimbó, o samba está metido ali no meio, e no frevo também”, disse em entrevista disponível no canal do youtube Império Serrano Museu Virtual. Em entrevista à Revista Noize, publicada em março de 2011, reafirma essa ideia dizendo que “no Olodum tem samba. Tem bossa nova. Se você prestar atenção, a batida do Olodum é a da bossa nova, só que com tambores”. Em entrevista publicada no Público, jornal português, em 2010, disse que o nome bossa nova era um rótulo para vender cerveja, que a forma de tocá-la é a mesma do samba tradicional, ou “quadrado”. “O samba é o CPF, a identidade. Tudo no Brasil é samba. Samba reggae, samba mambo, samba funk, samba jongo... Tudo é samba, no fim das contas” (ALMEIDA, 2016, p. 45). Defendeu, porém, que existem as variações e que nenhum músico toca samba igual ao outro, que cada um tem o seu suingue, que cada um toca como fala⁹.

É possível pensar que, talvez, enquanto Roberto Carlos fazia rock brasileiro; Elis Regina, MPB; Tim Maia, soul e funk; Jorge Ben Jor, as alquimias; Tom Jobim, bossa nova; Caetano Veloso e Gilberto Gil, os desdobramentos pós tropicalismo, o baterista pensava que tocava samba — mesmo se adaptando para cada artista. Da mesma forma, quando compunha valsas e outros gêneros, também estaria pensando em samba? Porém, seguindo a ideia de desconcertar um enquadramento do seu trabalho, dizia que não se considerava um sambista, mas um músico brasileiro e que, na verdade, quem poderia defini-lo seria cada um quem o escuta.

*

⁹ <https://noize.com.br/o-homem-do-samba-quente-o-legado-e-a-trajetoria-de-wilson-das-neves/#1>

Quem me ensinou sabia.

Wilson das Neves



Fotografia 10 — Das Neves criança fantasiado de palhaço.
Fonte: autoria desconhecida.

Nasceu no dia 14 de julho de 1936. Era filho de Heráclito das Neves e Maria de Lourdes das Neves. O pai era pernambucano, neto de uma mulher indígena e de um holandês cujos nomes se perderam no tempo. Heráclito trabalhava em uma companhia telefônica,

subindo em postes para colocar fios. A mãe era baiana, neta de Maria Madalena — que morreu aos 116 anos e nasceu escravizada, tendo sido contemplada pela Lei do Ventre Livre — e de Dona Aurelina, a figura que tomava conta da família. Esta alugava os quartos de casa, administrava a comida, a limpeza e tomava conta das crianças durante o dia.

Na infância, Das Neves viveu com os pais e os dois irmãos em uma casa de um quarto, na Rua Benjamin Constant nº144, na Glória. Estudou no Colégio Estadual Deodoro e, depois, se mudou para a Rua Marapanim, em São Cristóvão, onde viveu até o fim da adolescência.

Quando criança, ao mesmo tempo em que era coroinha na Igreja Coração de Jesus e frequentava um centro espírita, iniciou-se no candomblé, nação Ketu. Era filho de Ossain e de Oxum, afilhado de Xangô, de Iemanjá e de Ogum. Lá já era fascinado pelos tambores, gostava de ver os atabaques.

Outro contato com os instrumentos percussivos e, dessa vez, um encontro definitivo com a bateria, foi nas festas que uma tia fazia nos finais de semana. Ela morava na Praça Tiradentes, em cima da padaria Rei do Pão Quente. Eram salões enormes que serviam de espaço para aula de costura de dia e música à noite. Depois que as mesas das máquinas eram afastadas, chegava a banda. A princípio se apresentava um conjunto de choro que logo foi substituído por uma jazz band, com bateria, instrumentos de sopros, cantor e banjo. O baterista do grupo era conhecido como Suruba e tinha um bumbo grande, com uma luz que piscava lá dentro, desenhos de figuras havaianas entre coqueiros. Aos sete anos, em 1943, Das Neves olhava para aquele instrumento e pensava “eu sei fazer isso”, não sabia como, mas tinha certeza de que o ritmo estava na sua cabeça. Passou a levar a mão de vez em quando até o surdo e ouvia “menino, não mexe aqui que isso é o meu ganha pão” e recebia baquetadas.

A tia se mudou para Vila Isabel, mas as festas continuaram. Suruba foi substituído por Edgar Nunes Rocca, mais conhecido como Bituca. Das Neves já estava com 18 anos e acompanhava o baterista nos outros bailes da cidade, ajudando-o a carregar, a montar e a desmontar os instrumentos — essa foi a forma que encontrou para entrar de graça e dançar. Um dia, Bituca levou-o para ter aulas com o professor Joaquim Naegele, na Sociedade Musical Flor do Ritmo, escola no Méier responsável também pela formação musical de artistas como Elza Soares, Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva.

Das Neves passou a ir aos bailes não mais para dançar, mas para sentar-se ao lado do músico. Observava como tocava e acompanhava a partitura. Passou a assumir a bateria nos intervalos sob autorização do maestro Permínio Gonçalves, depois de muita insistência de Bituca. Um ano depois, Bituca saiu da banda e colocou Das Neves em seu lugar.

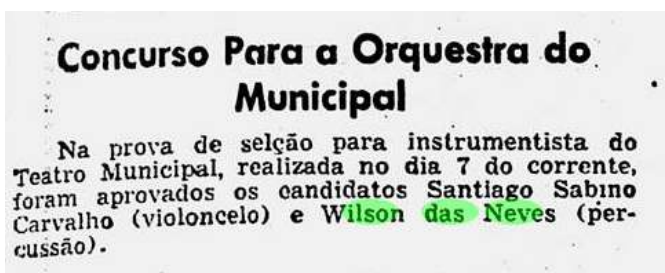
Depois, tornou-se baterista da pianista Carolina Menezes. Nessa época, frequentava o "ponto dos músicos" na frente do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro.

Eu ficava de músico ali na porta para arrumar trabalho. Ali que se pegava o baile do fim de semana, ali que você pegava um emprego numa boate, ali que se procurava músico. (...) Eu ia para lá todo dia. Às cinco horas da tarde, eu estava lá para arranjar um trabalhinho. Já estava com os pratos, as baquetas e vamo (ALMEIDA, 2016, p. 40).

Já tocando no Dancing Brasil, foi chamado nos intervalos musicais para passar, naquele mesmo momento, no estúdio da Odeon. O convite às pressas era para gravar o LP da trilha sonora da peça Orfeu da Conceição, com as primeiras parcerias de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, que passou a chamá-lo de Mr. Wilson.

No início da década de 1960, foi contratado pelos estúdios da CBS, onde trabalhou com o maestro Astor Silva, por dois anos. Lá, gravou, por exemplo, os primeiros longplays e discos de Roberto Carlos, sucessos como “Parei na contramão” (1963), primeira parceria de Roberto e Erasmo Carlos, e “Quero que vá tudo pro inferno” (1965), também composta pela dupla. Das Neves já conhecia Roberto antes, foi seu baterista na boate Plaza, em Copacabana. Alguns anos mais tarde, fez parte da RC-7, banda do cantor.

Em 1964, participou do concurso para a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal e foi aprovado. Trabalhou lá durante três meses e saiu por não ter recebido salário. Nessa época, integrava também a orquestra da Rádio Nacional e acompanhava músicos como Ed Lincoln e Steve Bernard.



Fotografia 11 — Concurso Para a Orquestra do Municipal. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, Segunda Seção, página 3, 15 de abril de 1964, quarta feira.

Não demorou muito para das Neves estrear na televisão brasileira. Fez parte das orquestras das tvs Excelsior, Tupi e Globo, onde teve o contrato de um ano que lhe permitiu acompanhar o maestro Eumir Deodato — com quem gravou cinco discos no intervalo de dois anos.

O ritmo de gravação e de shows passou a ser intenso, gravando e se apresentando com os nomes expostos aqui anteriormente. É possível dizer que, a partir da década de 1960, tem a

trajetória inseparável da história de espetáculos de música e da indústria fonográfica brasileira.

Passei metade da minha vida em estúdio de gravação e a metade viajando. Eu gravava de nove às três, de três às nove e de nove às três. Era assim todo dia, nove horas da manhã às três da tarde, três e pouco até às nove da noite, de nove da noite até às três da manhã. A minha vida era essa. Você ia gravar, era tudo escrito, você ia trabalhar na rádio era tudo escrito, porque não tinha essa facilidade que tem hoje de playback, de fazer depois, bota depois, não tinha isso. Ou toca na hora, ou chama outro. Quando eu não estava gravando, estava viajando (ALMEIDA, 2016, p. 40).

Ele está presente em clássicos como o álbum *Coisas*, de Moacir Santos, que foi também seu professor, o *Braziliance - a música de Marcos Valle*, o *Caetano Veloso - 1969*, o *Gilberto Gil-1969*, o *Egberto Gismonti 1969*. Nas décadas seguintes, gravou discos como *Em pleno verão*, *Ela* e outros de Elis Regina; *E que tudo mais vá pro inferno*, de Nara Leão; *O canto das três raças*, de Clara Nunes; *O canto dos homens*, de MPB-4; *Cartola 70 anos e Verde que te quero rosa* do Cartola; *Clementina - 1979*; *De pé no chão*, *No pagode* e outros de Beth Carvalho; *Ivan Lins, agora*; *Jóia, jóia*, de Wilson Simonal; *Linha de Passe*, de João Bosco; *Lugar Comum*, de João Donato; *Miúcha e Antônio Carlos Jobim*; *Monarco*; *Passaredo*, de Francis Hime; *Bebadosamba*, de Paulinho da Viola; *Tim Maia -1993*; *Samba pras moças*, de Zeca Pagodinho; *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, de Emicida.

Chegou a gravar também nos discos *O som brasileiro de Sarah Vaughan* e no *Exclusivamente Brasil*, ambos da cantora de jazz estadunidense. Alguns outros estrangeiros com quem gravou foram Sean Lennon, filho de John Lennon, e Lisa Ono, a cantora japonesa.

Trabalhou com Elza Soares diversas vezes, gravou em nove discos de Elis Regina, acompanhando-a em turnês por mais de quatro anos, viajou durante um ano com Wilson Simonal, gravou em todos os discos de Clara Nunes, acompanhou Elizeth Cardoso por 20 anos, tocou com Bibi Ferreira por 2 anos seguidos, foi baterista de Chico Buarque desde 1982 até a sua morte.

*

Eu amo a minha escola de samba, me identifico com ela, ela me arrepiava. Eu respeito todas, todas são maravilhosas, mas, me perdoe, a minha é melhor.

Wilson das Neves



Fotografia 12 — Império Serrano na área.
Fonte: autoria desconhecida.

Além do candomblé e das festas na casa da tia, outro contato direto com a música na infância foi através de uma das suas grandes paixões: o Império Serrano. A mãe foi quem levou a tradição para dentro de casa e, como ele falava, “ai daquele que não fosse imperiano”. Os pais levavam-no à Praça Onze e alugavam caixotes para que o menino pudesse subir e assistir aos desfiles. Quando o Império passava, a mãe dizia “vamos embora, o carnaval acabou”.

A escola foi fundada em 1947, a partir de uma dissidência da escola Prazer da Serrinha, quando das Neves tinha 10 anos de idade. Só pode ir pela primeira vez na quadra em 1954 e o samba do ano, que guardou na memória até a velhice, era o “Exaltação a Caxias”, de Silas de Oliveira. Na década de 1960, o baterista tornou-se sócio e ia para Madureira quando tinha tempo livre no trabalho. Em 1975, começou a desfilar tocando tamborim. Ficou ali por três anos, até que foi convidado para ser diretor de bateria, cargo que ocupou por um ano. Depois, tornou-se vice-presidente sob o comando de Jamil Salomão Maruff, conhecido como Cheiroso. Também foi vice-presidente da ala dos compositores (quando questionado se faria composições, respondeu “não faço samba enredo, porque não entro em guerra”), vice-presidente cultural da escola, diretor musical, benemérito da ala dos compositores e integrante da velha guarda.

Em sua formação inicial, a velha guarda tinha, como integrantes, Nilton Campolino, Mano Décio da Viola, Carlinhos Vovô, Mestre Fuleiro, Sebastião Molequinho, Tio Hédio e Dejanira. Com a morte de alguns, o grupo acabou se dissolvendo. Anos depois, questionado porque o Império Serrano não tinha velha guarda, Das Neves propôs a Campolino a volta e organizaram o grupo que segue ativo musicalmente ainda hoje.

*

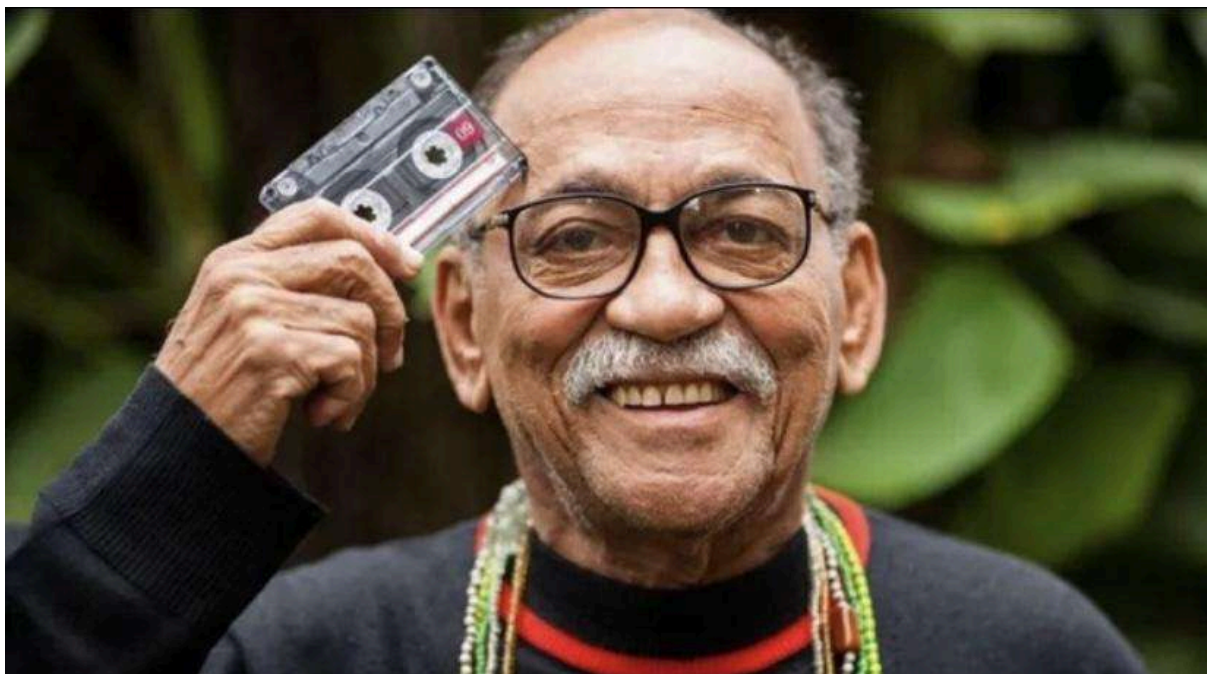
Em uma entrevista à Web Tv Facha, Das Neves contou que, na década de 1960, as gravadoras disputavam o contrato de músicos. Quando ele entrou para a CBS, fez parte de uma orquestra que recebia por mês e gravava tudo dos artistas da casa. Rubens Bassini, percussionista, trabalhava com Sérgio Mendes em 1964, o que significa que vivia nos Estados Unidos. Ele era um dos músicos contratados e sugeriu ao maestro Astor Silva, trombonista, arranjador e diretor musical da CBS, que se reunissem entre alguns músicos para gravar uma coisa deles, músicas próprias, algo relacionado às suas origens. Astor Silva topou, formaram o grupo “The Ipanemas” constituído por Astor Silva no trombone, Luiz Marinho no contrabaixo, Rubens Bassini na percussão, Neco no violão e Wilson das Neves na bateria. Gravaram o disco de música instrumental e o trabalho parou por aí. Não teve um número expressivo de vendas e nem fizeram show. Nessa mesma entrevista, Das Neves disse “não fizemos o disco pra fazer sucesso, para vender. Foi aquele negócio: vamos fazer e fizemos. Só tocou uma vez na Rádio Nacional” (WEB TV FACHA, 2016).

Na década de 1990, DJs britânicos descobriram o disco e o colocaram nas pistas de acid jazz, na mesma cena que deu novo impulso à carreira de Joyce Moreno. Nesse embalo, o DJ e produtor inglês Joe Davis, dono da gravadora Far Out comentou com o baterista Ivan Conti, mais conhecido como Mamão, sobre a paixão por Wilson das Neves e de como adoraria desenvolver algum projeto com ele. Surgiu então a ideia de recriação do grupo e, em 2001, lançaram *The return of The Ipanemas*. Além de Das Neves, Neco era o único vivo da formação original. Entraram para a banda Vitor Santos no trombone, Mamão na percussão, Jorge Helder no baixo e Fernando Moraes no piano. Depois da morte de Neco, entrou o guitarrista Zé Carlos.

Outros discos se seguiram: *Afro Bossa* (2003), *Samba is our gift - O samba é nosso dom* (2006), *Call of the Gods* (2008) e *Que Beleza* (2010). Todos foram gravados no Rio de Janeiro, produzidos pela Far Out Records e somente lançados na Europa. No Brasil, se apresentaram poucas vezes, mas fizeram turnê do outro lado do continente. “Os shows de

2008, pela Holanda, Inglaterra e País de Gales, tinham casas lotadas”, contou Vítor Santos em entrevista para o jornal O Globo em 26 de junho de 2010.

*



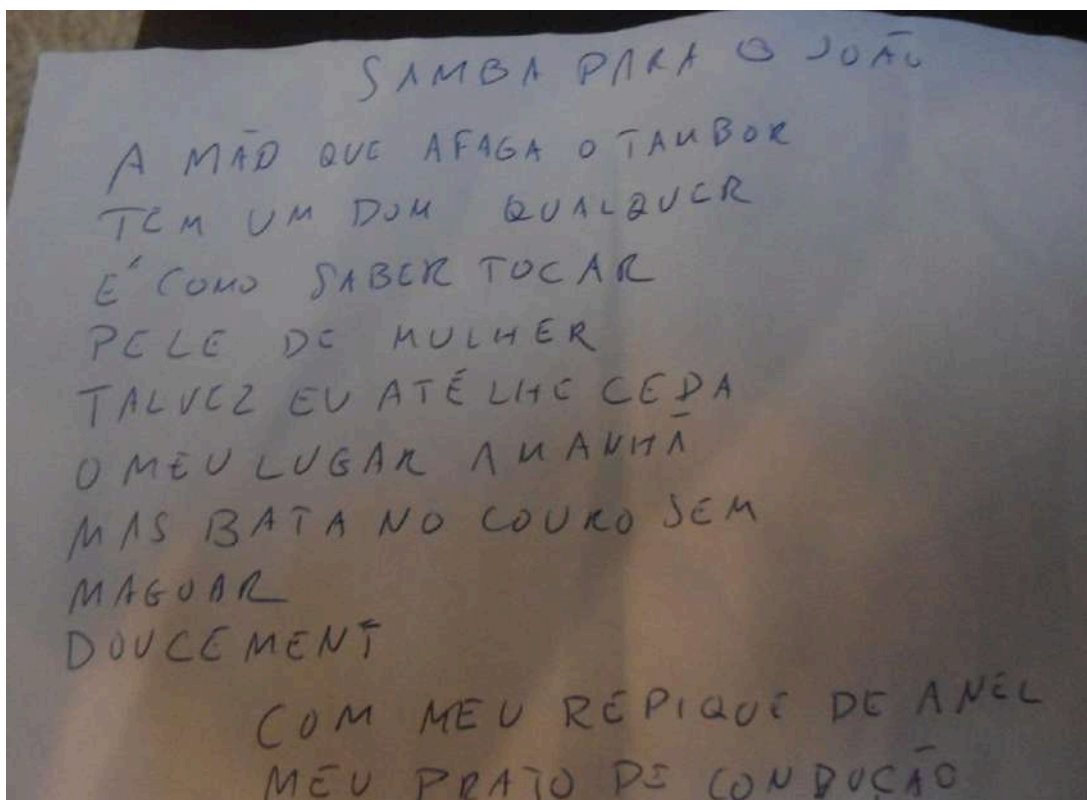
Fotografia 13 - Fonte: Paulo Emílio.

A primeira vez que compôs, Das Neves fez música e letra ao mesmo tempo. Chama-se “Estou chegando agora” e foi lançada no álbum *Som quente é o Das Neves* (1976). Depois, desistiu de fazer letra e seguiu apenas nas melodias.

O violonista Raphael Rabello incentivava-o a mostrar as músicas para Paulo César Pinheiro. Das Neves já o conhecia há bastante tempo, tinha tocado em produções feitas pelo letrista, como discos de Baden Powell e de Clara Nunes. Mas ainda assim, sentia vergonha de apresentar-lhe as suas composições. O violonista então pediu que Paulo César Pinheiro o telefonasse e assim foi feito. Dali, nasceram mais de 70 canções, sendo logo as duas primeiras as de maior sucesso, “O samba é meu dom” e “O dia em que o morro descer e não for carnaval”.

A partir de então, o baterista fez uma série de parcerias, como com Martinho da Vila, Toninho Geraes, Nelson Sargento, Teresa Cristina, Nei Lopes, Aldir Blanc, Moyseis Marques, Emicida e Chico Buarque. Esta última também surgiu a partir do empurrão de um violonista, do maestro Luiz Claudio Ramos. Durante as turnês, Das Neves aproveitava os momentos de folga nos hotéis para gravar, nas fitas cassetes, as melodias com o acompanhamento do maestro. A intenção era mandar esse material para Paulo César Pinheiro, mas Luiz Claudio

Ramos comentou no camarim, na presença dos colegas de trabalho, que o baterista estava fazendo melodias bonitas. Chico logo perguntou quem iria pôr as letras e, ao ouvir que seria para Paulo César Pinheiro, questionou se não haveria alguma para ele. “Já está pronta há muitos anos”, respondeu Das Neves que entregou-lhe a melodia do que se tornou “Grande Hotel”. Anos depois, também compuseram juntos “Samba para o João”.



Fotografia 14 — Com esse papel, Chico Buarque apresentou ao baterista a letra que escreveu para a sua música.

Fonte: arquivo pessoal.



Fotografia 15 — Chico Buarque e Wilson das Neves cantando juntos na turnê “Na Carreira”, feita em 2012.

Fonte: Revista Caras. Disponível em <https://caras.com.br/tags/wilson-das-neves>. Acesso em: 26 jan.2026

*

Em texto publicado no livro *No Princípio Era o Meio*, Luiz Tatit diz que

A prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmica de palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas. Trata-se de uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas, inaugurando o chamado gesto cancional. Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um modo de dizer que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito. Essa espera pode ser muito breve, quando o próprio compositor já se encarrega também da criação dos versos ou a encomenda a um parceiro próximo; pode se prolongar por dez anos — como aconteceu com “Carinhoso”, a melodia de Pixinguinha que teve seu ciclo de música instrumental até se completar na letra de João de Barro; por sessenta anos — como o choro “Odeon”, de Ernesto Nazareth, composto em 1908 e que ganhou letra de Vinicius de Moraes em 1968; ou por um tempo indeterminado, como parece ser o caso de quase todo o repertório musical brasileiro que ainda não se converteu em canção... (TATIT, 2022, p. 21).

“O sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas”, “espera por um conteúdo a ser dito”, “até se completar na letra”, “repertório musical brasileiro que ainda não se converteu”. Essas expressões destacadas parecem pressupor uma teleologia da canção, como se a música instrumental estivesse orientada para um destino inevitável: a palavra. Dizer que “o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas” poderia implicar admitir que a música sem letra

permaneceria em estado de insuficiência semântica, como se lhe faltasse algo que apenas a linguagem verbal pudesse fornecer.

Algo semelhante ocorre quando se afirma que a música “espera por um conteúdo a ser dito”. A metáfora da espera personifica a melodia como um corpo incompleto, suspenso numa espécie de limbo semântico até ser preenchido pelo verbo. Porém, a música instrumental pode ser vista como performance plena: o sentido emergindo do gesto, da interação, da memória estilística, do jogo entre expectativa e variação etc. Do mesmo modo, afirmar que uma obra instrumental só se realiza “até se completar na letra” sugere que a versão cantada possuiria estatuto superior, como se viesse fechar um ciclo inacabado. Contudo, a história da música brasileira mostra que muitas dessas peças já circulavam intensamente, constituindo repertórios consolidados, antes de qualquer adaptação verbal. A letra não completa necessariamente a música; ela torna possível reinterpretações, inscrevendo-a em um outro regime de escuta.

Do mesmo modo, a ideia de um “repertório musical brasileiro que ainda não se converteu” reforça essa lógica evolutiva, como se a canção fosse o estágio final de um processo natural. Em vez de pensar a música instrumental como canção em potência, talvez fosse mais produtivo reconhecê-la como forma plena em si mesma — um modo de dizer sem palavras, ou melhor, um modo de suscitar sentidos que não se orienta pelo paradigma do dizer.

O gesto cancional descrito por Luiz Tatit pode ser, na verdade, uma das matrizes possíveis da música brasileira, coexistindo com outras formas de elaboração sonora que não esperam pelo advento da letra, mesmo que recebam letra em algum momento.

A maior parte das músicas compostas por Wilson das Neves são sons sem palavras, mesmo que feitos a partir do canto. Às vezes até torna-se, de certa forma, inescapável a mim a ideia de que determinada música composta por ele poderia tornar-se uma canção pela força do modelo que esta evoca e que estaria em consonância com algumas melodias criadas. Porém, tendo a escutá-las, mesmo com o surgimento esporádico desse pensamento, sem associar-me a ideia de incompletude. O que escuto traz a sua própria inteligibilidade ancorada em outros gestos.

Essa prática desloca também a própria noção de oralidade musical evocada por Tatit. Se há oralidade, ela não é necessariamente verbal, mas fisiológica: respiração, emissão, sopro, fricção, pausa. Trata-se de uma oralidade na qual o sentido não se organiza por unidades semânticas, mas por contornos sonoros completos, dotados de coerência interna, de gestualidade e de memória incorporada. Nesse contexto, a ausência de letra pode ser vista como condição de abertura — um espaço em que o ouvinte é conduzido por outras formas de

associar sentidos.

Assim, longe de “esperar por um conteúdo a ser dito”, essas músicas podem operar em um regime em que dizer e soar se separam — e no qual o som, por si só, constitui um acontecimento suficiente, autônomo e plenamente significativo.

De acordo com Livia Nestrovski, Francisco Bosco, no livro *Alta Ajuda*, afirma que alguns dos maiores sucessos da canção popular brasileira possuem, em seus títulos ou letras, palavras-sons aparentemente sem significado, como “tchu-tchás”, “tche-tchererês”, “te-te-te-retês”. sugere que o ápice expressivo de muitas canções não coincide com o momento de maior densidade semântica verbal, mas justamente com a suspensão do sentido referencial. O clímax instala-se quando a linguagem deixaria de dizer algo preciso e passaria a funcionar como puro acontecimento sonoro compartilhado (NESTROVSKI, 2013, p. 1).

Ora, se, no interior da própria canção — forma paradigmática da fusão entre som e linguagem —, o momento de maior adesão coletiva pode ocorrer por meio de sílabas, então a relação entre música e palavra pode ser menos fixa e hierárquica do que supõe o destino cancional de Tatit. O que essas experiências indicam é que o som não precisa da palavra para significar; ao contrário, a palavra muitas vezes precisa do som para adquirir força, presença e memória.

Bosco coloca que esses momentos representam aquilo que a palavra não alcança, despiando-se de qualquer significado de sintaxe (ou “transitividade semântica”, como ele escreve) e passando para um outro plano de significados, o da “intransitividade melódica”. O autor finaliza com a afirmação de que a alegria causada pelo impacto de tais sons se dá justamente porque eles “não significam nada”. Tal afirmação pode ser tida como verossímil, caso tomemos como ponto de vista o pensamento semiótico, em que a música “significa” precisamente por não carregar significantes específicos, ou, em outras palavras, em que ela significa apenas como potência, deixando ao ouvinte o papel de preencher sua sintaxe e imprimir-lhe sentido. Isto é: o sentido é dado ao som *a posteriori*. No entanto, será que este “não significar nada” das sílabas que deixam de ser palavras para tornarem-se apenas melodia, conforme colocado por Bosco, de fato, não significam nada? Será que seu sentido é dado apenas por quem escuta (NESTROVSKI, 2013, p.2).

Acredito que esse ponto já foi bastante desenvolvido neste trabalho, mas trouxe-o novamente para associá-lo também ao canto e assovio de Das Neves. Os seus sons não precisam ser palavras para ter sentido ao mesmo tempo em que estes são constituídos por uma trama que associa convenções, uma gramática da audição em uma cultura, contextos, humores etc. Há esboços musicais que já surgem com letra (feita por ele) simultaneamente, mas são raros, como o que canta sobre os resmungos-resposta da sua bisavó nascida na lei do ventre livre¹⁰.

¹⁰ A análise desse rascunho não caberá aqui nessa dissertação, mas estará em pesquisas futuras.

Porém, na maior parte dos casos, o compositor usa fonemas vocálicos bastante conhecidos como material sonoro musical no Brasil e no scat singing (que ouvimos no jazz), as sílabas não funcionam como substitutos provisórios de palavras, mas como verdadeiros módulos de construção musical. Ele encadeia sons como "lalala", "laralari", "pa", "ba", "ó", "hum". A escolha dessas vocalizações sugere acentos, articulações e até gestos instrumentais. Analisando mais detidamente um dos registros, as oclusivas ("p", "b") introduzem pequenos ataques percussivos, quase como se a boca imitasse o toque da baqueta; as nasais ("m", "n") amortecem o som, produzindo uma ressonância interna, menos projetada; já as líquidas ("l", "r") permitem a continuidade do fluxo, ligando notas e criando uma sensação de fraseado mais cantabile.

Geralmente, aqui, as sílabas que começam com consoante marcam tempos curtos, como se elas entrecortassem o ritmo. Além disso, diferentes consoantes trazem uma função timbrística, alteram a "cor" do som. Quando canta com a letra b, parece cantar com uma configuração de voz, quando canta com a letra p, parece ser outra. Já a sustentação de notas mais longas se dá por meio de vogais abertas. Isso não parece surgir de um campo neutro da cultura, há uma escuta habituada a essa dinâmica.

Nestrovski diz que esses sons onomatopaicos são traços de uma complexa relação na preservação da memória.

Jorge Ben e João Bosco, assim como tantos outros cantores que povoam nosso imaginário sonoro com seus improvisos, representam em sua música muito mais do que as palavras podem expressar, fazendo-nos lembrar, através dos cantos que entoam, os ecos de outros cantos. Se Ben o faz via nossas raízes iorubás, enquanto Bosco incorpora à gestualidade vocal uma figura específica (no caso, Clementina), ambos são responsáveis pela configuração de um fenômeno no campo da música popular, em que canções de grande sucesso utilizam-se em sua estrutura poético-musical de onomatopéias. Talvez justamente por nos ligarem a uma noção mais profunda de memória, história e cultura – sejam elas inventadas ou não – estes sons se façam tão marcantes nas canções em que se inserem (NESTROVSKI, 2013, p. 7).

É como se pudéssemos traçar uma espécie de genealogia de certos sons, que seriam ressoados a partir de padrões internalizados, memórias corporais e culturais, escolhas estéticas. Ela diz que, a partir dos anos 1960, há uma enxurrada desses sons na música brasileira e lembra que, para Tárík de Souza, eles "povoariam as transformações do samba no período, numa tentativa de adaptação fonética do ritmo fervilhante cevado nos temas" (SOUZA, 2010, apud NESTROVSKI, 2013, p. 35). Em seguida, a pesquisadora cita alguns nomes que explorariam esses sons, como Wilson Simonal, Elza Soares, Miltoninho, Dóris Monteiro, Ed Lincoln, Djalma Ferreira, João Roberto Kelly, Luis Reis, Durval Ferreira, Claudette Soares, Elis Regina e Jair Rodrigues. É interessante que das Neves gravou e

acompanhou parte desses artistas citados.

Nesse contexto, a sua prática vocal pode ser entendida não apenas como um recurso técnico ou expressivo, mas como um ponto de convergência dessas camadas de memória sonora. Ao tocar com alguns desses artistas (e estar inserido nessa sonoridade), participou da ressonância desses ecos, viu o som reverberando. Seus fonemas podem soar, assim, como vestígios de uma escuta acumulada, uma memória prática do fazer musical brasileiro. Desse modo, quando vocaliza sílabas aparentemente “sem sentido”, não produz um vazio semântico, mas um campo denso de referências implícitas. Cada ataque consonantal, cada vogal sustentada, pode ser ouvido como a reaparição de gestos já sedimentados na tradição, agora reorganizados segundo sua experiência singular. A onomatopeia deixa de ser mero ornamento e torna-se um dispositivo de transmissão cultural: uma forma de memória que passa pelo corpo sonoro e não por palavras. Ou seja, cria com arquivos de sons.

Se alguém for gravar cantando algumas dessas músicas sem letras, iria vocalizar as sílabas escolhidas por das Neves ou isso não é considerado como parte integrante necessariamente da composição? Isso pode estar no campo de escolhas interpretativas. John Cage disse que “a composição é uma coisa, a execução é outra, e uma terceira é a audição. O que podem ter a ver umas com as outras?” (CAGE, 2019, p.15). Seguindo essa linha, se assumo a escolha silábica como interpretação, ela não precisaria estar nas futuras gravações. Porém, tendo a pensar que não há distância entre “obra” e “execução”. As escolhas silábicas participam da configuração rítmica, tímbrica e articulatória do material, funcionando como moldes do fraseado e da respiração. Substituí-las implicaria alterar não apenas a superfície, mas a própria morfologia do discurso musical. Mais do que opções interpretativas livres, essas vocalizações podem ser entendidas como traços do modo como ela foi pensada, mesmo que permaneçam abertas a variações em futuras realizações. Assim, cada arranjo e execução pode ser vista como uma forma de reescrever com a obra.

Isso poderia trazer implicações para o debate como: todos os demais sons, então, também fariam parte da interpretação, logo da obra: os latidos, carros, aviões, ventilador, máquina, vento, passarinhos? Ou somente faria parte os sons que seriam produzidos por seu corpo? Se assim for, as tosses também entrariam.

*

Se as sílabas constituem uma das camadas dessa escrita em ato, outras dimensões da interpretação revelam-se igualmente importantes para se pensar nos seus processos

composicionais. Ao optar pelo assobio, consegue alcançar regiões mais agudas; cantando, por sua vez, atinge com maior facilidade zonas mais baixas. Portanto, isso poderia ter implicações no conforto da emissão da melodia e, conseqüentemente, afetar os demais instrumentos interpretativos.

Os dois modos, contudo, mostram-se semelhantes: ele canta como assobia ou assobia como canta. Transfere para eles os mesmos recursos expressivos sem perda ou ganho perceptível de força. É capaz, por exemplo, de sustentar notas sopradas com vibrato (com controle do nível desse tremor), de realizar glissandos e até combinar ambos simultaneamente.

Quando a música mostra-se com notas mais longas, em alguns casos, termina as frases com glissando, o que pode acentuar a carga dramática. Às vezes, alterna procedimentos: ataca direto as notas curtas — aproximando-se até de uma articulação quase *staccata* — e coloca um pequeno glissando no início ou no final da ideia melódica. Há ainda condicionamentos articulatórios: quando a emissão se inicia por algumas consoantes, como o “p”, o deslocamento contínuo entre alturas torna-se impraticável, resultando em ataques mais secos e segmentados.

Também expõe dinâmicas: canta e assobia modelando o volume em crescente e decrescente, que produzem efeitos diferentes conforme o contexto musical. Em alguns casos, essas variações respondem a limites fisiológicos. Por exemplo, para alcançar notas muito graves, reduz o nível sonoro, o que pode tornar o som instável ou entrecortado. Até chega a falhar em alguns momentos, mas não para ou retoma o trecho, segue dali mesmo, assumindo as limitações no registro.

Mesmo com todos esses artifícios, apresenta-os de forma pontual. Não os usa por virtuosismo vocal, mas por construção de efeito para a composição e de interação com os deslocamentos ritmos nas melodias — pequenas antecipações, atrasos, suspensões — que conferem mobilidade expressiva sem romper a fluência. Cada entrada soa como um gesto consciente, porém sem grande rigidez.

De modo geral, ele registra as melodias sem repeti-las em seguida, indica apenas como se dá o retorno. Quando segue cantando-as novamente, já o faz brincando, jogando com as possibilidades de alteração das notas, o que sugere que aquela música já estaria bem assentada na memória — ou seja, teria sido composta antes de gravá-la.

Ele grava as melodias sem hesitações quanto à altura, duração e interpretação das notas: parece sempre saber exatamente para onde ir, nada soa como uma escolha aleatória. Nunca volta ou refaz. Há trechos incompletos, algo como rascunhos, mas que surgem em uma

entoação única, direta.

*

Inicia uma das gravações tossindo e tentando se livrar de um pigarro. Diz então “limpa a voz, mano”, em um tom de conselheiro malandreado. O lembrete é dado depois de já ter desfeito o incômodo, como se funcionasse menos como instrução imediata e mais como advertência preventiva, dirigida a si mesmo. Parece uma pessoa experiente lidando com alguém que vai mostrar-lhe o que aprendeu. Em seguida, começa a assobiar. Nesse contexto, “voz” deixa de designar apenas o canto articulado e passa a abranger outras produções sonoras da boca. O comentário, surgido desse breve diálogo, indica um gesto de cuidado com o próprio instrumento — um ajuste prévio do material antes da emissão.

Em outros momentos, também fala consigo. São coisas como “vamos lá”, “enfim”, “vamos ver”, “vamos ver assobiando”, “acho que assobiando ficou melhor”. Ainda há registros de falas que não sei se se trata de um diálogo com ele mesmo ou com a máquina, como “gravando? Já deve tá, né?” e segue cantando. Este último me transporta diretamente para o início desta pesquisa, a comparação com “Pega a voga, cabeludo”. É uma outra forma de ‘Atenção, bicões, gravando’. Aqui, ele não tem certeza, mas isso não parece ser tão importante, pois segue cantando mesmo com a possibilidade de não estar gravando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se esta pesquisa chegou a algum lugar, foi sobretudo ao reconhecimento de um ponto de partida. O percurso aqui traçado — entre escutas, descrições, hesitações metodológicas e aproximações — não buscou encerrar os sons e os processos de composição em significados e modos definitivos.

Os registros analisados revelaram-se menos como um conjunto estável de documentos e mais como um campo de forças, um emaranhado acústico que precisei ouvir diversas vezes até que certas cenas comesçassem a se insinuar, como a de Wilson das Neves compondo enquanto andava pelo terraço, cercado por uma cidade que ia se delineando a partir dos seus sons. Além da *reescuta* insistente, as descrições também surgiram a partir de tentativas reiteradas, suposições, investigações e conjugações com a memória.

Esse contato tateante e obcecado com as sonoridades misturadas implicou também uma variação dos modos de escuta: diferentes fones de ouvido, caixas de som, ambientes e volumes. Longe de produzirem percepções conflitantes, essas experiências revelaram-se complementares, como se cada configuração trouxesse à escuta camadas distintas do mesmo acontecimento sonoro.

A organização das ideias e dos capítulos se deu com grandes dificuldades. Como descrever um som proveniente de uma fonte se não o percebo de modo isolado, mas sempre imerso em um ambiente que o circunda, atravessa e o transforma? A leitura de R. Murray Schafer ofereceu uma possível direção, como abertura para pensar a escuta em termos de paisagem, coexistência e sobreposição.

Ao mesmo tempo, essa perspectiva evidencia um limite recorrente em certos estudos da canção que privilegiam quase exclusivamente parâmetros como duração e altura das notas. Embora tais categorias sejam fundamentais para a análise tradicional, elas se mostram insuficientes diante de materiais nos quais timbre, ruído, espacialidade, respiração, hesitação e circunstância performativa participam ativamente da construção de sentido. Uma abordagem centrada apenas na segmentação melódica corre o risco de reduzir a complexidade da experiência sonora a um esquema prévio que se torna abstrato, pouco sensível às dimensões corporais, técnicas e ambientais que atravessam a voz gravada. Nos registros aqui estudados, o que importa não é apenas o contorno melódico do canto ou do assobio, mas o modo como ele emerge quanto à interpretação e se dá entre ruídos, pausas, movimentos e interferências do espaço.

Descrever esses sons implicou lidar, então, com a gagueira da língua; com a tentação

de não recorrer a termos teórico-musicais que pouco contribuiriam para as especificidades das gravações e das pesquisas; e, principalmente, com a tentativa de equalizar uma dinâmica que envolvia escuta, leitura de uma bibliografia que não me ofereceu um instrumental prévio pronto (as ideias surgiram principalmente a partir da escuta das gravações), pesquisa acadêmica e saudade.

Nesse quadro, o trabalho realizado funciona como uma primeira entrada em um território extenso — cuja dimensão excede os limites de uma dissertação de mestrado. Foi a constituição de um chão para pesquisas futuras.

Estas poderão pensar em aspectos aqui esboçados confrontando novas percepções e desenvolver pontos que foram apenas tangenciados. O que se conclui, portanto, é apenas esta etapa: a de ter começado a ouvir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Guilherme. *Ô sorte! Memórias de um imperador – uma breve biografia de Wilson das Neves*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *A música no Brasil*. In: *Música, doce música. Estudos da crítica e folclore*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2018. [1931].
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/ Brasília: Martins/INL, 1972. [1928].
- ARROJO, Rosemary; RAJAGOPALAN, Kanavillil. *A noção de literalidade: metáfora primordial*. Arrojo, Rosemary (Org.). *O Signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas, SP: 2ª ed. Pontes, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. In: *O óbvio é o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, Vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNSTEIN, Leonard. *O Mundo da Música: os seus segredos e a sua beleza*. Lisboa: Livros do Brasil, 1959.
- CARSON, Anne. *Autobiografia do vermelho: um romance em verso*. Tradução de Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Editora 34, 2021.
- CAGE, John. *Silêncio: conferências e escritos de John Cage*. Tradução de Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CASTANHEIRA, Daniel Fernandes. *Considerações acerca de uma escrita sonora*. 2015. 133 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.
- CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Organização de Sônia Salzstein; tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- COELHO, Frederico. *A voz na canção popular*. IPOTESI, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p.

194-203, jan./jun. 2016.

COELHO, Frederico. *Infraturas*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025.

COELHO, Frederico; OLIVEIRA, Bernardo. *Transistórica, transistor: as máquinas e as musas*. Outros Críticos, 15 fev. 2019. Disponível em: <http://outroscriticos.com/transistorica-transistor-as-maquinas-e-as-musas>. Acesso em: 25 ago. 2025.

CUNHA, Fabiana Pereira Lopes. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.

DINOLA, Sabrina. *Na trilha dos fonogramas com Charles Gavin: o álbum como artefato de memória da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2024.

DUARTE, Angelo Antônio. *Um retorno em grande estilo*. O Globo, Rio de Janeiro, 3 jul. 2011. Ilha, p. 6.

ESTICADA. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1967. Segundo Caderno, p. 4.

ESSINGER, Silvio. *Wilson das Neves – Samba esporte fino*. O Globo, Rio de Janeiro, 28 ago. 2017. Segundo Caderno, p. 1.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 [1973].

GOULART, Gabriela. *80 anos de samba-canção*. O Globo, Rio de Janeiro, 6 fev. 2016. Segundo Caderno, p. 1.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Seleção e tradução Mariana Lage. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

IMPÉRIO SERRANO MUSEU VIRTUAL. *Uma resenha com Wilson das Neves*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Knz8GaC7oYI&t=377s>. Acesso em: 7 jan. 2025.

INSTRUMENTAL SESC BRASIL. *Wilson das Neves – programa Passagem de som*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L1lfC7rrY-0>. Acesso em: 7 jan. 2025.

KATZ, Mark. *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley: University of California Press, 2004.

LICHOTE, Leonardo. *Na cadência da vida de Wilson das Neves*. O Globo, Rio de Janeiro, 1 jul. 2018. Segundo Caderno, p. 1.

LEROI, Jones (Amiri Baraka). *Black Music – Free jazz e a consciência negra 1959-1967*. São Paulo: Sobinfluência, 2023.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. *Machado de Assis e o eco fonográfico*. Revista de Estudos Literários, n. 6, p. 263-285, 2016.

- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Vladimir Moreira. *Jazz e política da existência: a música de Félix Guattari*. Rio de Janeiro: Sobinfluencia Edições, 2023.
- MELO NETO, João Cabral de. *O rio*. In: MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas; O rio; Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.
- MIGUEL, Antônio Carlos. *O adorável Wilson das Neves*. O Globo, Rio de Janeiro, 26 jul. 2010. Segundo Caderno, p. 4.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2014.
- NESTROVSKI, Livia. *Ecos, memória e música: significação no improviso vocal*. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2185/public/2185-6937-1-PB.pdf. Acesso em: 28 dez. 2025.
- NYQUIST, Harry. *Thermal agitation of electric charge in conductors*. Physical Review, v. 32, n. 1, p. 110–113, 1928.
- O homem do samba quente: o legado e a trajetória de Wilson das Neves. *Revista Noize*, 14 jun. 2023. Disponível em: <https://noize.com.br/o-homem-do-samba-quente-o-legado-e-a-trajetoria-de-wilson-das-neves/#1>. Acesso em: 7 jan. 2025.
- OUCHANNA, Gizele; DE LIMA, Ludmilla. *O samba é o dom dessa dupla*. O Globo, Rio de Janeiro, 7 ago. 2016, p. 15.
- PESSOA, Flávio. *Uma locomotiva movida a batuques*. O Globo, Rio de Janeiro, 7 set. 1997. Ilha, p. 11.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim; LOPES, Ivã Carlos. *Semântica lexical*. In: *Introdução à lingüística II: princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2004.
- PROGRAMA ENSAIO. *Ensaio – Wilson das Neves*. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rzhPOR5NfUA>. Acesso em: 7 jan. 2025.
- RÁDIO NOVELO APRESENTA. *Vozes do além*. Locução de: Branca Vianna e Tiago Rogero. Spotify, 28 set. 2023. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/1dZFErom5Vtxcq3MePK88K?si=W2igeUO1QMCf04ZD_I_PbYw. Acesso em: 15 ago. 2024.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política da ficção*. Novos Estudos CEBRAP,

São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010.

ROBERTO. *Carlos manda visita*. O Jornal, Rio de Janeiro, 9 dez. 1973. Policial, p. 7.

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. Sopro, Desterro, ago. 2019. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2026.

SCHAFER, R. Murray. *Afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. 2. ed. atual. São Paulo: UNESP, 2011.

SUKMAN, Hugo. *Wilson das Neves troca por instantes as baquetas por melodias e harmonias*. O Globo, Rio de Janeiro, 9 ago. 1997. Segundo Caderno, p. 5.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1938.

TATIT, Luiz. *O século XX em foco*. LACERDA, Marcos (org). *No princípio era o meio*. São Paulo: Acorde, 2022.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TRIP TV. *As luzes e as trevas de Jards Macalé*. Revista Trip, 21 fev. 2019. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/jards-macale-fala-sobre-ss-luzes-e-as-trevas-de-seu-novo-disco-besta-fera>. Acesso em: 17 fev. 2026

TV FACHA. *Wilson das Neves – biografia*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3cknhMUFI>. Acesso em: 7 jan. 2025.

DISCOGRAFIA CITADA

RETIRANTE. Gilberto Gil, 1962. Gravadora: Philips.

COISAS. Moacir Santos, 1964. Gravadora: Elenco.

TROPICALISTA. Gilberto Gil, 1968. Gravadora: Philips.

ELZA SOARES, BATERISTA: WILSON DAS NEVES. Elza Soares e Wilson das Neves, 1968. Gravadora: Odeon.

JUVENTUDE 2000. Wilson das Neves e seu Conjunto, 1968. Gravadora: Parlophone/Odeon.

CAETANO VELOSO - 1969. Caetano Veloso, 1969. Gravadora: Philips.

GILBERTO GIL - 1969. Gilberto Gil, 1969. Gravadora: Philips.

EGBERTO GISMONTI 1969. Egberto Gismonti, 1969. Gravadora: EMI/Odeon.

SOM QUENTE É O DAS NEVES. Wilson das Neves e seu Conjunto, 1969. Gravadora: Polydor.

SAMBA TROPI – ATÉ AÍ MORREU NEVES. Wilson das Neves e seu Conjunto, 1970. Gravadora: Elenco/Philips.

CLEMENTINA. Clementina de Jesus, 1979. Gravadora: Philips.

O SOM QUENTE É O DAS NEVES. Wilson das Neves e seu Conjunto, 1976. Gravadora: Underground/Copacabana.

TIM MAIA. Tim Maia, 1993. Gravadora: Warner.

WILSON DAS NEVES. Wilson das Neves, 1996. Gravadora: CID.

O SOM SAGRADO DE WILSON DAS NEVES. Wilson das Neves, 1996. Gravadora: CID.

AFRO BOSSA. The Ipanemas, 2003. Gravadora: Far Out Recordings.

BRASÃO DE ORFEU. 2004. Gravadora: Acari Discos/Biscoito Fino.

SAMBA IS OUR GIFT – O SAMBA É NOSSO DOM. The Ipanemas, 2006. Gravadora: Far Out Recordings.

CALL OF THE GODS. The Ipanemas, 2008. Gravadora: Far Out Recordings.

QUE BELEZA. The Ipanemas, 2010. Gravadora: Far Out Recordings.

SENZALA E FAVELA. Projeto coletivo em homenagem a Wilson das Neves, 2023. Gravadora: FundiSom.